Saint-Paulien

velázquez şi timpul lui

Editura Meridiane

Saint-Paulien,
Vélasquez et son temps
© **Librairie Arthème Fayard,**
Paris, 1961

Saint-Paulien

velázquez şi timpul lui

El este pictorul pictorilor
Edouard Manet

În româneşte de
YVONNE ALEXANDRESCU-CIOMÎRTAN

EDITURA MERIDIANE
Bucureşti, 1970

Coperta I:
Regina Mariana (detaliu)
(Prado)
Coperta a IV-a:
Meninele (detaliu:
Autoportret)
(Prado)

PENTRU JEANNETTE

CARTEA ÎNTÎI

DE LA PACHECO LA RUBENS
1618-1629

Faptul că Velázquez a intrat in serviciul palatului înainte de a fi cunoscut lumea îşi va pune ampreuta pe întreaga sa viaţă, o va forma şi o va deforma.

JOSÉ ORTEGA Y GASSET
(Introducere în Ve'ázquez)

I. SEVILLA.
SOCRUL INCHIZITOR

Viața lui Velázquez pare a fi, ca și tablourile sale, de o simplitate seniorială. Misterul îl învăluie de la început.

Născut în ziua de 6 iunie 1599, la Sevilla, în strada Gorgoja, astăzi strada Moreria, el nu se numește Velázquez, ci Diego Rodriguez da Silva, fiul lui Juan Rodriguez da Silva, de origine portugheză[1] și al Jeronimei Velázquez, o sevillană. Cea mai mare parte a biografilor lui Velázquez menționează aceste date și, după cîteva considerații fugare, trec mai departe. Metoda eliptică este uneori primejdioasă. Pentru a înțelege viața unui om dispărut, nu este de ajuns să-l plasezi în vremea și locul unde a trăit, trebuie să știi de unde vine, cine este.

Problema originii lui Diego Rodriguez da Silva Velázquez nu poate fi ușor elucidată. Ea comportă două aspecte evident dramatice, care marchează viața unuia dintre cei mai mari artiști ai tuturor vremurilor.

Primul aspect al problemei este legat de rivalitatea sîngeroasă care exista atunci între Spania și Portugalia. Bunicul lui Velázquez, Diego Rodriguez da Silva, părăsise Porto pentru a se stabili în Sevilla, înainte ca Filip al II-lea să se proclame rege al Portugaliei (1580). Cînd Portugalia se va răscula împotriva Spaniei, în 1640, unii

[1] Ca și Valdés Leal (1622—1690), care se numea Niza (n.a.).

binevoitori nu vor pierde prilejul să amintească regelui Spaniei, Filip al IV-lea, originea lusitană a pictorului său. În această epocă, în opera lui Velázquez, între portretul ducelui de Olivares și *Încoronarea Fecioarei*, există o lacună. Rodriguez da Silva a pictat fără îndoială *Doamna cu evantaiul*, *Marte*, *Venus și Cupidon*. Nici o pînză nu a putut să fie datată cu certitudine ca fiind din anul 1641.

Alt aspect al dramei genealogice: familia Silva era de origine nobilă. Ea pretindea, se spune, că ar descinde din vechea casă regală Alba-Longa, rivala Romei. Cine vrea să dovedească prea mult nu dovedește nimic, și această genealogie pare ridicolă. Nu se știe de ce membrii familiei Silva s-au expatriat. Și-au vîndut bunurile și au părăsit Porto pentru totdeauna. La Sevilla, fiind juriști, trăiau ca niște *hidalgos*.

Și iată în ce constă enigma: în documentele oficiale, redactate la cererea pictorului, bunica dinspre mamă a lui Diego Rodriguez da Silva poartă numele de Catalina de Buen Rostro y de Zayas. Dar dacă din întîmplare deschidem certificatul de căsătorie al tatălui său — datat „28 decembrie 1597, Sevilla" — citim că Juan Rodriguez da Silva s-a căsătorit cu „...Jeronima Velázquez, fiica lui Juan Velázquez Moreno și a *Juanei Mexia*".

Catalina de Buen Rostro, sau Juana Mexia? De ce numele de Juana Mexia nu va mai apare niciodată în mod oficial? Trebuie să mărturisim că, pînă în prezent, acest mister n-a tulburat pe biografii cei mai vestiți. Totuși, vom vedea că un nume dispărut sau modificat, al unuia din strămoșii lui Velázquez, ar fi putut să-i rateze scopul social al întregii sale vieți.

De ce Diego Rodriguez da Silva — sau, dacă vreți, de Silva — luă numele mamei sale? Mai întîi, pentru că Silva era un nume tipic portughez, și Velázquez tipic andaluz. Un biograf spaniol[1]

[1] Cf. A. Traverso Mascillo: *Velázquez*, Madrid, 1952 (n.a.).

afirmă că „*pictorul a adoptat numele mamei sale, fiica unui senior din Sevilla, ca fiind mai nobil decît cel al tatălui său*". Iar faptul că familia Velázquez a putut să-și împingă vechimea obîrșiei nobiliare pînă dincolo de regii din Alba-Longa (și de ce nu de ducii de Alba?) este o altă fantezie. Aceste probleme ar putea să ni se pară astăzi destul de neînsemnate. Pe atunci, ele erau însă esențiale. Timp de patruzeci de ani, marea ambiție a lui Velázquez a fost să fie considerat și tratat ca un gentilom.

Nobil nu devii. Și vom vedea că Velázquez avea mai multă noblețe naturală decît mulți Granzi; nu mă refer la noblețea geniului.

Totuși, în ziua de 12 iunie 1658, cînd Filip al IV-lea luă hotărîrea — în sfîrșit! — să-l facă pe Velázquez cavaler de Santiago, se păru la început că acest lucru era imposibil.

Ordinul militar și religios de Santiago, înființat în 1161 în scopul de a apăra mormîntul Sfîntului Jacques împotriva maurilor, era încă o congregație extrem de închisă. Consiliul Ordinelor și Conducerea superioară de Santiago pretindeau fiecărui candidat să dovedească că tatăl și mama sa, cei patru bunici și cei opt străbunici erau nobili de sînge și nu de privilegiu. Ancheta asupra canditaturii lui Velázquez a durat optsprezece luni, și putem afirma că acest Consiliu al Ordinelor nu a încetat să fie în mod agresiv ostil admiterii pictorului. El nu a putut face dovada celor patru generații nobile, însă Filip al IV-lea a înlăturat această dificultate. I s-a amintit regelui, fără îndoială, existența unui prescript al Papei Grigore al XV-lea (14 octombrie 1622) prin care se stabilea că în realitate candidații cavaleri de Santiago nu trebuiau să numere printre cei patrusprezece strămoși ai lor vreunul care să fi practicat comerțul; dar că „*totuși, puteau fi acceptați cei care își investiseră banii în anumite întreprinderi comerciale*". Sprijinindu-se pe această clauză, Filip al IV-lea ceru dispensă lui Alexandru al VII-lea, care i-o acordă printr-un prescript cu data de 7 octombrie 1659. Velázquez primi marea

mantie albă, purtînd crucea roșie cu flori de crin, în împrejurări asupra cărora vom reveni.

De fapt nu știm nimic despre primii ani ai existenței sevillane a lui Diego. El studiază, se pare, latina și schițează pe caietele și cărțile sale desene pe care unii le socotesc „prodigioase". Se mai spune că: *„De timpuriu, el a manifestat o netă vocație pentru pictură"*. Fără îndoială! Tatăl său îl încredințează deci pictorului care avea, în Sevilla, reputația de a fi cel mai talentat: Francisco Herrera cel Bătrîn. Această alegere dovedește că Juan da Silva era un om de gust. *Sfîntul Vasile dictîndu-și doctrina*, tablou ce poate fi văzut la Luvru, este opera unui maestru: călugărul care scrie la stînga sfîntului este un magnific Goya. Întreaga operă este însuflețită de o mișcare irezistibilă. Finețea tușei lui Herrera ca și realismul și extraordinara sa virilitate sînt remarcabile. La doisprezece ani Velázquez intra în atelierul acestuia, unde rămîne cel mult zece luni. Herrera avea un caracter îngrozitor. Își teroriza și brutaliza soția, cei doi fii, fiica, elevii și servitoarele, obligîndu-le să întindă culori pe pînză cu mătura, după care se grăbea să picteze cu frenezie, înainte ca pînza să se usuce. Soția fugi și fiica se călugări; unul din fii săi muri, iar celălalt, *el Mozo*, pe care-l obliga necontenit să deseneze pești morți, îl jefui și fugi la Roma. Gravor de medalii, Herrera a fost denunțat în 1617 ca falsificator de monede; se refugie la iezuiți, care îl reținură ca pictor. Dar, în 1624, Filip al IV-lea văzu *Triumful Sfîntului Hermenegildo*, și grație pe pictor, care, altfel, risca să fie condamnat la galere. Herrera a trebuit să părăsească Sevilla. Muri în condiții destul de mizere la Madrid, în vîrstă de optzeci de ani.
Cînd primul său profesor, hărțuit de poliție, se refugie la iezuiți, tînărul Diego lucra la alt maestru care nu se temea de nici un denunț; el era acela care denunța pe alții. E vorba de prea conformistul Francisco Pacheco del Rio.

În viața lui Velázquez, Pacheco joacă un rol important, nu pentru că i-a fost dascăl; îi va deveni socru și se va afla la originea „carierii" sale politice. A reconsidera acest personaj cu oarecare grijă, înseamnă totodată a privi în spatele decorului Sevillei secolului de aur, cetatea cea mai bogată, cea mai voluptoasă a Spaniei, unde umbra în creștere a decadenței spaniole nu putea să întunece strălucirea soarelui andaluz. Se spunea că Toledo era „Roma spaniolă." Sevilla era o Veneție stranie, cu poeții, sculptorii, argintarii și muzicienii săi, precum și cu pictorii săi mai puțin cunoscuți: Sánchez de Castro, Vargas, Alfian, Villegas, Céspedes, Alonso Vázquez, Juan de las Roelas și Kempeneer, *alias* Campanas, bruxelezul andaluz. Trei ani după apariția piesei *El Burlador* de Tirso[1], avea să se nască aici, în 1626, acel Miguel de Mañara care a vrut să fie Don Juan; el a devenit starețul călugărilor Ordinului „Iubirea de Dumnezeu și de Aproape" și a obținut titlul de Venerabil.

În interesanta lucrare pe care Georges Grappe o închină lui Velázquez[2], am citit că Pacheco descindea *„dintr-una din marile familii iberice"*. Dacă nu mă înșel este vorba de o confuzie. Pacheco del Rio s-a născut la Sanlucar de Barrameda în 1564 și este fiul unui pescar sau marinar numit Juan Pérez și al Mariei López, originară din Triqueros, o provincie din Huelva. El a fost crescut de un unchi, canonic la catedrala din Sevilla, al cărui nume îl purta: Francisco Pacheco. Unchiul său era umanist, poet, destul de monden. El i-a ales nepotului său un duhovnic iezuit și l-a trimis pe Francisco în Flandra.

Reîntors la Sevilla în 1583, Pacheco a condus aici un important atelier de sculptură religioasă policromă. El se angajă să lustruiască și să picteze statuile de lemn „pentru a le insufla viață". Nu

[1] Tirso de Molina (1571? — 1648), autor dramatic spaniol. Cele mai cunoscute piese ale sale sînt: *Seducătorul din Sevilla* și *Convivul de piatră* (n.r.).

[2] Cf. *Velázquez*, Paris, 1940 (n.a.).

ararcori aceste manechine erau ulterior împodobite cu peruci confecționate din păr veritabil, giuvaeruri și pleoape ce se închideau la comandă grație unui mecanism. Din punct de vedere artistic ele erau tot atît de respingătoare ca și unele „sculpturi" moderne, dar mai amuzante. Sculptura policromă învestmîntată s-a bucurat întotdeauna de o mare apreciere în Spania, și de cîte ori văd un *paso*, mă gîndesc la Velázquez, care, fără îndoială, ca și Zurbarán, a mîzgălit aceste simulacre.

Pacheco, care cîștiga mulți bani (unchiul umanist veghează asupra regularității comenzilor), se duce în Castilla, îl vizitează pe El Greco (1612), ne asigură că-i înțelege raționamentele, fără a fi totuși de acord cu ideile artistice ale cretanului: lucru puțin probabil! După care, el concepe planul operei sale esențiale, care nu este un tablou, ci o carte: *Arta picturii*. La Sevilla, părerile sale sînt respectate. În atelierul său, tînărul Diego va întîlni elita sevillană: poeți, scriitori, istorici, aristocrați și... teologi. Căci, la începutul anului 1618 — puțin după dispariția lui Herrera — Inchiziția i-a încredințat lui Pacheco o misiune foarte oficială: este numit cenzor. G. Rouchès[1] scrie în legătură cu aceasta: *„Fratele său Juan și el erau deja afiliați Sfîntului Oficiu în calitate de «intimi»; el era însărcinat să inspecteze picturile expuse pentru public, fie în biserici, fie în atelierele artiștilor sau chiar pe stradă, deoarece tablourile destinate vînzării erau atîrnate pe zidurile palatului Lonja (Bursa), în fața catedralei. El căuta în aceste picturi ceea ce putea ofensa decența sau nu era conform cu dogma sau cu Evanghelia. Cunoștea toate problemele de teologie sau de hagiografie... Dacă Pacheco găsea o lucrare condamnabilă, o confisca spre a o prezenta Sfîntului Oficiu care decidea"*. Legiunea „intimilor" Inchiziției era puternică și numeroasă. Lope de Vega și Calderón erau „intimi." Acest titlu de *familiar del Santo Oficio de la Inquisición* ocupa locul de frunte în actele oficiale.

[1] Cf. *Pictura spaniolă*, Paris, 1958 (n.a.).

La 7 septembrie 1610, de exemplu, se perfectează la Madrid vînzarea unei case din strada Los Francos. Cumpărătorul, se precizează în act, este *„doctorul don Frey Lope Felix de Vega Carpio*, familiar del Santo Oficio de la Inquisición, *preot, din ordinul militar al Sfîntului Ioan din Ierusalim, doctor în teologie etc., cunoscut sub pseudonimul «Fenix al geniilor», născut la Madrid, la 25 noiembrie 1562*" etc. În ierarhia inchizitorială, Pacheco era un personaj important, datorită funcției cu care era investit. Acea epocă era într-adevăr diabolică. Satana își vîra coada pretutindeni, în oraș, la Curte, în mănăstiri — unde adeseori se petreceau lucruri indescriptibile pe care va trebui, totuși, să le descriem — și Fratele José de Jésus María, carmelit descult[1], îl zărea mînuind pensula. În tratatul său *Des excellences de la vertu de chasteté*[2] (Alcala, 1601) el arăta că Belzebut, furios de a fi fost deposedat de Indiile Mari, pentru a se răzbuna *„introdusese în Spania această ciumă, această otravă: scandaloasele imagini cu nuduri de femei*". El concludea: *„Atunci cînd pictorii ne înfățișează figuri fabuloase sau lascive ei colaborează cu demonul și îi furnizează o recoltă imensă de servitori, lărgind astfel frontierele regatului infernal*". Să ne reamintim că, în 1571, Consiliul Suprem al Inchiziției declarase ca fiind „contaminate de erorile lui Luther", două mari tablouri și douăsprezece stampe reprezentîndu-l pe Isus Christos, Sfînta Trinitate și Patimile Mîntuitorului. Era interzis să ții în casă „picturi reprezentînd nuduri provocatoare". Autorii unor astfel de imagini luau drumul exilului timp de un an. Pe lîngă aceasta, ei erau excomunicați și plăteau o amendă de cinci sute de ducați. Velázquez probabil că s-a gîndit la socrul său atunci cînd a pictat splendida *Venus*, care se află la National Gallery din Londra, și alte pînze despre care vom vorbi.

[1] Călugări din Ordinul „Notre Dame du Mon Carmel", care de obicei mergeau desculți (n.t.).
[2] *Superioritatea virtuții castității* (n.t.).

În atelierul lui Pacheco, tînărul Diego este departe de nud, deși foarte aproape de dragoste. Sub influența lui Caravaggio el pictează *bodegones*[1], cam în maniera lui Zurbarán, dar și *Vînzătorul de apă*, pe care-l gravă Goya, precum și alte patru sau cinci pînze care se găsesc în Anglia.
Citesc în anumite studii despre Velázquez că regele Ferdinand al VII-lea „dăruise această pînză" și „alte cîteva" lui Wellington. Este foarte amuzant. În realitate, *Vînzătorul de apă* și numeroase alte opere de artă se găseau în bagajele pe care regele Joseph fusese nevoit să le abandoneze la Vitoria (21 iunie 1813), în mare grabă, pentru a se salva, în fața lui Wellington. Acesta din urmă puse mîna pe o sută șaizeci și cinci de tablouri alese de Joseph, printre care trei de Velázquez: *El aguador*[2], *Comesenii* și presupusul portret al pictorului Alonso Cano (codiscipol al lui Diego în atelierul lui Pacheco), tablouri de Tițian, Correggio, Andrea del Sarto, Murillo etc., și le expedie acasă la el, la Londra. Fiecare poate să creadă ce vrea: el nu le mai restitui niciodată. Franța a fost mai corectă și înapoie inefabilului Ferdinand anumite tablouri pe care „ocupanții" le luaseră.
Acumularea dificultăților tehnice poate să apară, în primele pînze ale lui Velázquez, drept o sfidare. Influența anumitor mari opere flamande este neîndoielnică în aceste tablouri. Pacheco este uimit: artist mediocru, dar critic bun, el își dă seama că Diego este înzestrat cu un talent deosebit. Trebuie să-i recunoaștem acest merit: el a înțeles, într-o anumită măsură, cine era Rodriguez da Silva și se grăbi să-i dea în căsătorie pe Juana, fiica sa și a Mariei del Parama Miranda. Cununia a fost celebrată în ziua de 23 aprilie 1618, la Sevilla, în biserica Sfîntul Mihail. Martorii au fost Juan Pérez Pacheco, fratele lui Francisco, celebrul poet Francisco de Rioja, un medic, Acosta, și părintele Pavón. Vreau să atrag atenția că, din punct de

[1] Cîrciumă, în limba spaniolă în original (n.t.).
[2] *Vînzătorul de apă*, în limba spaniolă în original (n.t.).

vedere extrem de strict al tradițiilor din Santiago, și admițînd că Velázquez ar fi putut dovedi atît de mult dorita origine nobiliară, această unire se îndepărta de la tradiții.

Diego da Silva y Velázquez are nouăsprezece ani. Cu toate că mariajul său oferă toate aparențele rezonabile, este exclus să se presupună că Juana n-ar fi fost prima lui dragoste. El a iubit-o pînă la ultima sa suflare. I-a făcut portretul în Fecioara din *Adorația magilor*, poate în *Sibyla* etc., unde ne-o înfățișează ca pe o ființă sensibilă, simplă, duioasă.

Nu știm dacă Velázquez a iubit și alte femei. Este posibil și chiar probabil. În orice caz, fără nici o afectare de bigotism, de ipocrizie, el a avut grijă să nu se afle niciodată nimic. Ceea ce i-a exasperat pe unii din contemporanii săi (și dezamăgește pe unii biografi) este faptul că, timp de patruzeci de ani, într-un mediu total corupt, în prezența unor scandaluri permanente, viața familiară a lui Velázquez s-a putut desfășura liniștită și simplă. Juana îi dărui soțului său două fete, îi închise ochii pe patul de moarte și dispăru și ea din această lume cîteva zile mai tîrziu.

Nu s-a acordat probabil suficientă atenție primelor pînze ale lui Diego: *Vînzătorul de apă*, *Bătrîna care prăjește ouă*, aceeași bătrînă care se apleacă spre Marta pentru a-i semnala prezența lui Isus, care, de altfel, poate fi zărit în oglindă, la stînga tinerei bucătărese: în acest ciob de oglindă se prevăd *Meninele*[1].

Murillo, care mai tîrziu a fost sprijinit la curte de Velázquez, își va reaminti de copiii pe care-i vedem pe aceste pînze. El îi va îmblînzi, chiar atunci cînd îi va înfățișa pregătindu-se să se despăduchieze. Diego nu îmblînzește nimic. *Bătrîna care prăjește ouă* este o andaluză din popor, slabă, uscată.

---

[1] Adolescentă de origine nobilă în serviciul unei case princiare spaniole (n.t.).

Am întîlnit-o la Malaga și pe drumul Granadei. Ține un ou în mîna stîngă și îl întreabă scurt pe nepotul ei dacă trebuie să-l adauge lîngă celelalte, care sînt în tigaie: „*Lo quieras?*“[1] Copilul nu îndrăznește să spună că-i e foame, că mai are poftă de un ou. El se gîndește cu capul înclinat puțin spre dreapta; cred că va răspunde cu o voce tristă, resemnată: „Nu, bunicuțo, mulțumesc...“ Și mai cred că va mînca și acest ou pe care bătrîna îl strînge între degetele ei aspre. Aici, geniul „instantaneului“ lui Velázquez izbucnește și ne impresionează prin tot ceea ce știm despre lupta poporului pentru pîine, în Andaluzia, dar și prin deosebita noblețe a atitudinii personajelor. Bătrîna, înfățișată într-o bucătărie mizeră, este o doamnă din înalta aristocrație, și băiatul ne apare tot atît de nobil ca și micul prinț Baltasar-Carlos, cu pușca lui de vînătoare.

În mijlocul statuilor și pînzelor mîzgălite în culori țipătoare, ai membrilor congregațiilor și al nenumăratelor unelte, de care era plin atelierul, Diego pictează scene populare: doi băieți care iau o gustare, un culegător de struguri pe care-l vom regăsi îmbătrînit, în *Los Borrachos*[2], un băiețel care vine să *cumpere* apă, și care-și întoarce ochii de la un ou de care are poftă, o slujnică în mijlocul blidelor ei, Marta, gata de a pisa usturoi în fața peștilor morți ai lui Herrera, o vînzătoare de fructe; poate un vînzător de legume și un cerșetor. El acuză din instinct. Pictează contrariul a tot ceea ce pictează Pacheco și chiar împotriva anumitor expresii ale epocii sale.

Probabil că socrului i-a fost tare frică. El îl determină pe ginerele său să se abată de la aceste căi periculoase și Diego pictează: *Apostolul Sfîntul Toma* care se află la Muzeul din Orléans, *Imaculata Concepție*, *Sfîntul Ioan Evanghelistul*, *Sfîntul*

---

[1] „Îl vrei?“, în limba spaniolă în original (n.t.).

[2] *Bețivanii*, în limba spaniolă în original. Tabloul este cunoscut în limba română sub titlul *Triumful lui Bacchus* (n.t.).

Paul, Adorația magilor. Primele două portrete ale sale sînt cele ale unor ecleziastici: Părintele Cristobal Suarez de Ribera și Maica Jeronima de la Fuente, starețа mănăstirii Sfînta Clara.

Este greu de crezut că *Sfîntul Toma* a putut fi atribuit lui Murillo. Ca și *Sfîntul Paul*, *Sfîntul Toma* este un om robust, voluntar, a cărui prezență se face bine simțită. *Imaculata* este o adolescentă din popor, o mică andaluză cu mîini luminoase. Nu este o predică, ci expresia unei credințe simple, emoționante. *Adorația magilor* reprezintă o scenă țărănească: Juana a servit, fără îndoială, drept model pentru Fecioară, și, la stînga ei, îl recunosc pe Pacheco. Mîinile Fecioarei sînt puternice, calme. Te duc cu gîndul la *Mama și copilul* a lui Charles-Louis Philippe și la Péguy. Juana, dacă este ea într-adevăr, are ochii plecați. Sibyla, Fecioara și îngerul din dreapta din tabloul *Odăjdiile Sfîntului Ildefonso*, femeia care este așezată în partea dreaptă în *Familia artistului în atelierul său* (tablou de Mazo, ginerele lui Velázquez) sînt înfățișați din profil, sau cu ochii plecați. De curînd, la Prado, privind atent Sibyla, am avut impresia, falsă poate, că avea un mic defect la partea vizibilă a ochiului drept. Printr-o coincidență ciudată, Fecioara din *Încoronarea Fecioarei* are de asemenea ochii plecați. Seamănă destul de bine cu Fecioara din *Adorația magilor* cu toate că este mai fină.

Toate aceste compoziții religioase ne frapează prin extraordinara simplitate a punerii în scenă și caracterul veridic, profund natural al tuturor personajelor. Trei nume de mari imagiști populari îți vin în minte: Peter van Lern, Georges de la Tour, Louis le Nain. Totuși, Velázquez nu are încă o reprezentare precisă a profunzimii vieții interioare a omului: nu are decît nouăsprezece ani. Descartes are douăzeci și unu. Diego, în mod instinctiv, riguros, pictează ceea ce vede, fără o părere preconcepută, luînd în considerație greutățile una cîte una, *începînd cu obiectele cele mai simple și cele mai ușor de cunoscut, pentru a urca*

încetul cu încetul, ca pe niște trepte, pînă la cunoașterea cea mai complexă. Se poate recunoaște *Discursul metodei.*

Ar trebui mers la New York, la Metropolitan Museum pentru a examina *Pelerini din Emmaus* (1620), care par evadați din *Aventurile căpitanului Contreras* sau din cele ale lui Lazarillo de Tormes, Guzmán de Alfarache, sau Marcos de Obregón, pe care Lesage îl cunoștea bine: *„Que si, hombre... Que no"*. Și ce gesturi! Christ, impasibil și foarte frumos, asistă la o discuție de tavernă. Acest contrast este surprinzător. Socrul Inchizitor nu l-a găsit, probabil, pe gustul său.

În orice caz, Pacheco este convins că Velázquez este opera sa. El scrie acest lucru în cartea sa *Arta picturii*: *„După ce am consacrat cinci ani educației și instruirii lui, am făcut din Diego Silva Velázquez ginerele meu, dîndu-i în căsătorie pe fiica mea doña Juana, fiind convins de virtuțile, corectitudinea și excepționalele sale calități, avînd intuiția geniului său natural"*.

Pentru bătrînul Herrera — acest nebun, acest criminal! — aurarul adaugă aceste cuvinte, care arată gelozia, ura poate, pe care el n-a încetat să o poarte unui rival talentat și pe care, de altfel, se ferește să-l citeze: *„Și pentru că e mai mare onoarea de a fi maestru decît socru, mi se pare drept să închid gura unei anumite persoane, care pretinde să răpească această glorie bătrîneților mele: căci gloria lui Leonardo da Vinci și a lui Castelfranco nu este mai mică pentru faptul de a-i fi avut ca elevi pe Rafael și Tițian, iar Aristotel nu i-a răpit lui Platon porecla de Divinul."*

Aceste ultime rînduri dovedesc că orgoliul lui Pacheco mergea pînă la grotesc. Dar el știe că Velázquez îi va scăpa. Bineînțeles că Diego este legat de Juana: i s-au născut două fiice, Francisca în mai 1619 și Ignacia în ianuarie 1621. Totuși, tînărul tată de familie și-a manifestat voința de a vedea operele marilor maeștri, de a merge la Escurial și, fără îndoială, și mai departe. Nu este oare firesc? În a sa *Introducere în Velázquez* (1954)

Ortega y Gasset recunoaște că, după o anumită preponderență flamandă, *„pictura spaniolă, ca și cea franceză și germană, a fost, pînă la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, o provincie a imensului imperiu al picturii italiene"*. Este evident; și atunci cînd Pacheco îl aude pe Diego vorbind despre Tițian, despre Veneția, se neliniștește. De la extraordinara aventură a familiei Borgia, Italia este un pămînt al pierzaniei pentru un cenzor inchizitorial: acolo, Satana, manevrînd pensula lui Botticelli, a lui Rafael, Giorgione, Tițian, Michelangelo, Lotto, Correggio, Bordone, Bronzino, pictează femei goale, și chiar o scenă de viol pe care o semnează Jacopo Robusti, zis Tintoretto! Acolo, tentațiile sînt mari pentru un tînăr pictor! El hotărăște, fără întîrziere, să tragă profit din concursul unor circumstanțe politice excepționale și să-l pună pe ginerele său pe calea cea bună: aceea a Curții de la Madrid.

II. MADRID. OLIVARES, GÓNGORA ȘI CELE DOUĂ PORTRETE

Nu trebuie neapărat să-l urmărim pe Velázquez în călătoria pe care o face la Madrid pentru a interpreta istoria: nu l-am putea înțelege. Trebuie să ne plasăm mai întîi în vremea și mediul în care a trăit. Avem un mic avantaj asupra acestui cavaler care, însoțit de un slujitor — poate de mulatrul Juan de Pareja, sclavul său — se prezintă mușchetarilor ce străjuiesc puntea Sfîntului Martin din Toledo: știm, sau credem că știm, cum s-a terminat întîmplarea pe care marele pictor a ilustrat-o; putem s-o examinăm în perspectiva unei depărtări mari care ne permite să vedem mai bine cele întîmplate.

La Madrid, un copil în vîrstă de șaisprezece ani a fost proclamat rege la 31 martie 1621: Filip al IV-lea de Habsburg. Dar nu el era cel care guverna. El a ales ca *valido* sau prim-ministru pe preceptorul său: don Gaspar de Guzmán y Pimental Ribera y Velasco y de Tovar, conte și duce de Olivares, pe care Velázquez l-a imortalizat.

Olivares era un fel de Falstaff andaluz de tip apoplectic. Un singur cuvînt va arăta amploarea vanității sale, de natură ecumenică și universală: la Alcala, unde studiase, declarase unui văr al său, Părintele Pedro Guzmán: „*Mai întîi, trebuie să guvernez lumea*". Din momentul în care ajunse la putere, el lichidă în mod brutal pe toți favo-

riții lui Filip al III-lea Năucul, dintre care mulți făcuseră averi fabuloase în epoca expulzării maurilor de care vom mai vorbi. Olivares nu a cruțat nici pe ducele de Osuña, nici pe cardinalul-duce de Lerma (nepotul Sfîntului Francisc Borgia) pe care l-a întemnițat, ca și pe ex-ministrul Luis Paredes. El ordonă să fie prins, torturat și ucis nedemnul Rodriguez Calderón, bandit faimos, pe care Filip al III-lea îl numise marchiz al celor Șapte Biserici, și care fusese acuzat de a fi otrăvit pe regina Margareta în 1611. După aceea, Olivares a instaurat pînă în ziua de 17 ianuarie 1643 o dictatură absolută, peste tot ce era spaniol.

Trebuie să recunoaștem că *valido* a fost foarte criticat, chiar calomniat; învinșii nu au niciodată dreptate; și sub domnia sa, Spania a suferit unele din cele mai mari înfrîngeri ale sale. Nici nu putea fi altfel. De la dezastrul Invincibilei Armada (1588), Ivry (1590) și Fontaine-Franțaise (1595), Spania angajată de Carol Quintul într-o politică de hegemonie universală era incapabilă să domine lumea creștină. Am arătat că Filip al II-lea era un om bolnav, un degenerat, cu tendințe paranoice[1], și degenerescența celor doi succesori ai săi a fost jalnică. Să observăm de altfel că forțele spaniole erau risipite pe teritoriul unui imens imperiu, atunci cînd provinciile metropolei nu erau nici măcar unite. Era o guvernare pe dos. Sîntem în epoca războaielor private, între socri, unchi, nepoți, veri, adevărate războaie civile europene pe motive religioase sau naționaliste. Sinuciderea Occidentului începea. Dumnezeu era proclamat în același timp spaniol, austriac, portughez, englez, francez, suedez, olandez, mantuan sau venețian. Ce nebunie! Olivares semăna cu acei fanfaroni care, în Franța, în timpul primei jumătăți a secolului al XX-lea repetau: „Vom învinge pentru că sub domnia lui Ludovic al XIV-lea eram cei mai puternici". În 1625, el înmînă lui Filip al IV-lea un „program de guvernare", care ar fi

[1] Cf. *Sfîntul Francisc Borgia ispășitorul*, Paris, 1959 (n.a.).

fost realizabil, cu condiția ca Spania, ale căror resurse erau încă fabuloase, să fi dispus de șefi, de cadre militare, politice, religioase, mai bine instruite și disciplinate. Or, nimic din toate acestea nu exista.

Statul major al lui *valido* era incapabil să cunoască starea de lucruri a unui imperiu prodigios, astfel că multe din angrenajele greoaiei mașini guvernamentale scîrțîiau sau se opreau. Monarhia spaniolă nu a imitat monarhia franceză care folosea din plin elita burgheziei. Colbert era fiul unui postăvar din Reims; Neufville, bunicul mareșalului-duce de Villeroi, care a prezidat Consiliul Finanțelor sub Ludovic al XIV-lea, era hamal. Vom vedea curînd că Velázquez nici pe departe nu s-a bucurat, la Madrid, de aceeași considerație ca Le Brun sau Mignard la Versailles.

Exista în Spania o solidă organizație, dar cu un caracter religios universal. Ea fusese creată *împotriva* lui Filip al II-lea și a Inchiziției sale. Este vorba de Compania lui Isus. Olivares nu a pregetat să se sprijine pe ea. Cardinalul-duce de Richelieu a procedat la fel, dar mult mai inteligent și mai practic. Olivares *credea* că guvernează. Era în realitate prizonierul unui sistem și a unor instituții care nu mai corespundeau necesităților economice, sociale, umane. A fost o minune că Spania nu s-a prăbușit mai curînd. Cîțiva soldați, cîțiva marinari, cîțiva sfinți, aventurieri într-o oarecare măsură, o mînă de oameni învechiți, încărcați de glorie, au susținut-o cu chiu și vai încă vreo douăzeci de ani. După care totul s-a prăbușit. În jurul suveranilor — caricaturi ale regalității — își făceau de lucru aristocrați-capi de bandă. Aurul galioanelor, pe care Velázquez îl vedea intrînd în umbra Turnului, la Sevilla, a corupt nu numai nobilimea. După o carte apărută clandestin, pe acea vreme, *Discursos y Apuntamientos*, de Lisón y Biedena, autor citat de Martin Hume[1], s-a arătat în fața *Cortes-*

[1] Cf. Martin Hume, *Curtea lui Filip al IV-lea*, Paris, 1912 (n.a.).

urilor[1] că oamenii își părăseau pământurile și mergeau în altă provincie cu speranța de a scăpa de fisc. Marañón remarcă și el că: *„în Spania, străinii erau aceia care munceau"*[2]. Ducele de Osuña era slujit de trei sute de persoane. Spinola, cel din *Lăncile*, era spaniol prin adopțiune. Calitățile lui Olivares, devotamentul său față de coroană nu puteau salva nimic; defectele sale, viciile sale nu mai puteau pricinui nici o pierdere, căci totul era pierdut. Velázquez a fost destinat de soartă să confere decență, eleganță și chiar o oarecare grandoare sfîrșitului nenorocit al Habsburgilor spanioli. Nu toate regimurile prăbușite au șansa de a avea un asemenea organizator de pompe funebre. *Valido* a înțeles, poate, că trebuie să-l angajeze ca pictor decorator, deoarece, la Madrid, Diego va picta mai întîi un decor; o fațadă în spatele căreia nu era nimic altceva decît un popor nefericit, profund credincios și un mîrșav mușuroi de larve. Sfinții, marii scriitori, marii artiști și însuși Velázquez făceau parte din decor.
În fața apărură Richelieu, Gustav-Adolphe, Oliver Cromwell și garda celor o mie de Coaste de fier și Ludovic al XIV-lea.

Am în fața mea două reproduceri bune, reprezentînd două capodopere celebre: *Contele-duce de Olivares*, pictat de Velázquez probabil între anii 1635—1638; și rivalul lui Guzmán, *Jean Duplessis, cardinal-duce de Richelieu*, pictat de Philippe de Champaigne (Muzeul Luvru). Prima întrebare care-ți vine pe buze cu ocazia unei astfel de confruntări, este: „Ar fi putut ei oare să se înțeleagă?" E posibil! Dar nu pot să nu mă gîndesc că în acele împrejurări destinul a potrivit prost lucrurile și că, fără îndoială, Velázquez ar fi fost mult mai indicat să-l picteze pe Richelieu, în timp ce Champaigne ne-ar fi lăsat un Olivares uimitor.

---

[1] Adunarea legislativă în Spania (n.t.).
[2] Cf. *El Conde-duque de Olivares*, Madrid, 1943 (n.a.).

Cardinalul a fost pictat în 1635, doi ani după ce terminase de scris *Testamentul politic*. Spania era la Paris, la Luvru, și poate și la carmelitele din strada Saint-Jacques. Un umil judecător din Rouen, mic burghez pașnic, va exprima curînd ceea ce nobilimea franceză ar fi trebuit să spună și să facă, glorificînd curajul dușmanului: în timp ce se juca *Cidul*, cavaleria Imperialilor va ajunge pînă la Pontoise! Champaigne ne înfățișează un spectru maiestos lunecînd prin fața unei cortine în spatele căreia el va dispare; privirea sa nepăsătoare ne apasă: mîna stîngă trăiește, intrigă și ordonă. „*Operele de artă sînt de o singurătate infinită*", spunea Rilke. Nimeni n-ar fi putut arăta mai bine decît Champaigne singurătatea lui Richelieu. Cred că Velázquez i-ar fi conferit mai multă grandoare. Olivares este un Sancho fanfaron care a luat o atitudine teatrală, pozînd pe un cal ușor cabrat. Cizmele-i sînt superbe; i s-a pus o armură și o splendidă eșarfă violetă. Cu bastonul lui de mareșal arată un cîmp de luptă fumegînd, care ar putea fi, se spune, Fontarabie. Aspectul involuntar caricatural este izbitor: grație infinitei bunăvoințe a lui Velázquez, contele-duce a participat în timpul vieții sale la o bătălie. Aici, Velázquez pictează abstract, înfățișînd un om care era mare în nimicnicia lui. Marañón are dreptate să vorbească, în legătură cu *valido*, de „delirul grandoarei". Velázquez l-a pictat pe Olivares de cinci sau șase ori. Portretul cel mai revelator se află probabil la Leningrad, la Muzeul Ermitaj, unde îmi e greu să mă duc, așa că trebuie să mă mulțumesc să privesc doar o reproducere a personajului, stînd în picioare. Această figură grosolană de petrecăreț cam viclean și irascibil nu respiră prea multă noblețe. Surîsul este sinistru.

Pentru a guverna, *valido* și-a strîns în jurul său secretari, funcționari, bărbieri, astrologi, vrăjitori, ca Jeronimo de Liebana și Leonorilla, călugări, spioni și contra-spioni. Cea mai mare parte din

acești favoriți sînt, bineînțeles, andaluzi. Pacheco cunoaște pe cîțiva : pe Melchor și Luis del Alcazar, Juan Fonseca, capelan, trăgător de draperii la capela regală, și pe poetul Rioja, martor la căsătoria lui Diego. Pacheco l-a recomandat cu căldură pe ginerele său tuturor acestor prieteni și compatrioți, acum ceva mai rezervați, căci erau la putere. Totuși, cînd Velázquez sosi la Madrid, într-o frumoasă dimineață din primăvara anului 1622, i se făcu o bună primire. Tînăr, conștient de farmecul său, inteligent, purtînd un nume andaluz, era, la urma urmelor, ginerele lui Pacheco. Prima sa intenție era să facă portretul regelui, care nu fusese încă pictat de nimeni, și astfel să-și arate talentul. Pe lîngă aceasta, era animat de dorința de a vedea tablourile maeștrilor italieni și flamanzi, care se găseau în palatele din Madrid și din Aranjuez, la Prado și la mănăstirea din Escurial.

Dar, la palatul regal — vechiul Alcazar — lupta pentru funcții era dîrză și dispozitivul andaluz era încă în rodaj. Velázquez, care nu se pricepea la intrigi, a fost primit probabil de *valido*, dar n-a obținut audiență la rege. Biografii pictorului au fost mult timp nelămuriți de cauzele acestui eșec. Aceste cauze mi se par foarte evidente: în planurile sale Pacheco uitase că Diego era înzestrat cu un talent care strălucea în detrimentul unui important personaj de la Curte, Luis de Góngora y Argote, tatăl „prețioaselor ridicole".

Góngora, pe vremea acea în plină glorie, îndeplinea funcția de capelan al maiestății-sale, deși era stăpînit de patima jocului. Imprudentul „intim" recomandase ginerelui său să picteze pe acest om influent, fiind sigur că acest lucru l-ar fi flatat pe poet. Diego făcu portretul lui Góngora, care se găsește acum la Muzeul de Belle Arte din Boston, *Góngora* de la Prado nefiind decît o copie reușită. Este suficient să privești acest portret ca să afli cauzele eșecului lui Diego la Curte: el l-a pictat pe capelanul regelui așa cum era: sec, ipocrit, rău, un fel de pasăre de pradă la pîndă. Nu este un portret, ci un caracter. O mărturie excepțională!

Velázquez este atît de generos, încît găsește întotdeauna în străfundul sufletului modelului său ceva ce-l salvează sau care l-ar putea salva. La *Góngora* însă nu vedem nimic. Personajul probabil era respingător: este distinsul strămoș al judecătorilor lui Daumier. Pentru un om vanitos și extrem de susceptibil ca Góngora, opera acuzatoare constituia o gravă jignire, cu atît mai umilitoare, cu cît poetul era obligat să laude talentul pictorului. Pacheco ne spune că tabloul a fost *muy celebrado en Madrid:* de dușmanii poetului, bineînțeles, care erau numeroși, începînd cu Lope de Vega și Tirso de Molina! Góngora nu a păstrat această pictură cu totul revelatoare. Pînza a fost imediat expediată la Sevilla, pentru că, ni se spune, Pacheco dorea s-o graveze. Nu cred nici un cuvînt din această poveste, universal acceptată. Și veți vedea de ce.

Velázquez trebuia să se întoarcă la Sevilla. A avut cel puțin timp să admire operele marilor maeștri flamanzi și italieni. Pictorul care l-a impresionat cel mai mult a fost, orice s-ar spune, El Greco. Deplasîndu-se cu o viteză mult mai redusă decît a automobiliștilor care gonesc spre Toledo cu peste 100 km pe oră, Diego face o haltă la zece leghe de Madrid; cel puțin așa este de presupus în mod logic. Să-l imităm pe Velázquez și să ne oprim și noi la Illescas, tîrgușor familiar celor ce citesc romane spaniole de capă și spadă și al cărui aspect general nu s-a schimbat deloc de cînd sevillanul nostru a trebuit să-și caute acolo adăpost. S-o luăm pe strada mare la dreapta și să intrăm la Spitalul Caritații. Călugărițe tinere și încîntătoare ne arată cele cinci pînze pe care El Greco le-a pictat la Illescas în timp ce-și petrecea vacanțele acolo, între anii 1600—1603: *Fecioara milosteniei* (a cărei parte inferioară a fost oribil retușată), o *Bună Vestire*, o *Nașterea Domnului*, *Încoronarea Fecioarei;* și, intrînd în capela spitalului, pe stînga, una dintre cele mai frumoase opere ale lui El Greco: *Sfîntul Ildefonso scriind sub dictarea Fecioarei.* După ce călătorul va privi cu atenție mîna

dreaptă a sfîntului, va fi de acord, fără îndoială, că a fost bine inspirat că a venit aici, ca și Velázquez. Acesta, sosind la Sevilla pictează *Fecioara îmbrăcîndu-l în odăjdii pe Sfîntul Ildefonso*. Acest tablou, păstrat la Sevilla, a fost din nenorocire expus timp îndelungat intemperiilor în piața din fața mănăstirii Sfîntul Anton. A fost, ca să spunem așa, repictat în întregime, și, după cum afirmă Beruete[1], într-o manieră îngrozitoare. Dar, văzut de departe, este indiscutabil un tablou „în maniera" lui El Greco. Velázquez a întors capul sfîntului spre stînga; punerea în scenă, mișcarea draperiilor, sînt ale cretanului. Theotokopoulos murise de opt ani,dar fiul său, Jorge-Manuel, lucra tot la catedrala din Toledo. E posibil și chiar probabil că Velázquez l-a cunoscut. În orice caz, tabloul său *Sfîntul Ildefonso* denotă permeabilitatea geniului său care nu s-a modificat, așa cum s-a spus, după călătoria sa în Castilla: El Greco l-a interesat foarte mult pe Diego, și el a încercat, cu sinceritate, „să facă același lucru". Este tînăr, conștient de pe acum de trăinicia talentului său și nu se teme să se măsoare cu alții. Ce are de pierdut? Dacă în acest „à la manière de" a știut să abordeze anumite probleme ce țin de fantastic, de fantomatic, el a neglijat însă dezarticulațiile și convulsiile. *Sfîntul Ildefonso* a lui Velázquez nu se poate deloc compara cu operele care i-au atras gloria lui El Greco. De altfel, Velázquez nu va persevera pe acest drum și nu vom regăsi la el decît foarte rar influența vizibilă a lui Theotokopoulos. Ea apare vag în coloritul portretului lui *Francisco Pimentel, al X-lea conte de Benavente* (Prado), pictat în 1648: în timpul unei inventarieri a colecțiilor regale din palatul La Granja, în 1766, Velázquez fusese atît de mult dat uitării, încît acest tablou fusese atribuit lui Țițian!
Dacă am da crezare mai multor experți, dintre care Manuel B. Cassio[2] și A.L. Mayer, El Greco ar fi pictat cam prin 1603, tot pentru biseric.

[1] Cf. A. de Beruete, *Velasquez*, Paris, 1898 (n.a.).
[2] Cf. *El Greco*, Madrid, 1908 (n.a.).

Spitalului Carității din Illescas, o altă pînză: *Logodna Fecioarei*. Această operă neterminată, stranie, a fost expusă la Paris în 1937. În realitate, ea trebuie datată 1614. Aparține ultimei maniere a lui El Greco, iar Velázquez n-ar fi putut desigur s-o vadă decît la Toledo. Este un „instantaneu" vag. Figurile nu sînt decît schițate; antebrațul și mîna stîngă a Sfîntului Iosif sînt fixate pe pînză ca și cum scena ar fi fost surprinsă de un obiectiv supra-impresionist, în momentul în care sfîntul făcea o mișcare bruscă. Aici, procedeul este involuntar: opera este într-adevăr neterminată. Ar fi însă interesant să fie expuse tablourile: *Logodna Fecioarei* și cele două *Cărți poștale italiene* ale lui Velázquez, despre care vom vorbi mai tîrziu, alături de pînzele lui Cézanne și Monet.

Să revenim la „intim". Se poate presupune că la Sevilla Pacheco n-a stat degeaba. El scria mult, fără îndoială, și „acționa", cum se spune. Această agitație a fost recompensată și, în martie sau iunie 1623, celălalt capelan, Fonseca, trimise din Madrid un ordin semnat de Olivares, poruncindu-i lui Velázquez să se întoarcă în capitală: o sumă de cincizeci de ducați — aproximativ patru sute cincizeci de pesetas — era adăugată pentru cheltuielile de călătorie.

De data aceasta, Pacheco nu-și mai lasă ginerele să plece singur. Îl însoțește decis să acționeze el însuși. Cei doi sevillani sînt găzduiți de trăgătorul de draperii, căruia Diego îi face portretul, care, din nefericire, a dispărut. Acest portret este încredințat contelui de Peñaranda, gentilom al Camerei cardinalului-infante Ferdinand, fratele regelui. Pañaranda se arată foarte entuziast, opera trebuie să fi fost deosebit de remarcabilă. Regele, care studiase Belle-Artele sub blînda îndrumare a părintelui J.B. Maino, văzu tabloul care îl entuziasmă. Îl primi pe Diego și-l felicită: „Îmi vei face portretul".

Velázquez va termina portretul lui Filip al IV-lea la 30 august 1623, și pe cel al lui Olivares în anul următor.

Portretul regelui (sau cel puțin copia făcută chiar de Velázquez), se află la Metropolitan Museum din New York. Justi și Beruete, în 1905, considerau acest tablou ca o operă provenind „din atelierul lui Velázquez". Ori, în acea epocă, Diego nu avea elevi! El venea din Sevilla și picta la Fonseca, pe Calle Mayor, sau în strada Concepción Jeronima. În orice caz, el nu va avea nici un discipol, avea în schimb un socru prudent, *care păstra în memorie teribila imagine a lui Góngora.*

Mă găsesc la Muzeul Prado, în fața portretului pe care Velázquez l-a făcut regelui în 1626 sau 1628: Filip al IV-lea și-a îmbrăcat armura de luptă, de altfel foarte frumoasă. Am în mînă cîteva reproduceri bune ale tabloului expus la New York. Înțeleg ezitările lui Justi și Beruete care credeau, probabil, că portretul care se vede la Metropolitan Museum putea reprezenta pe cardinalul-infante, fratele regelui: *chitanțele semnate de mîna lui Velázquez* autentificînd primele portrete ale regelui și ale lui Olivares — la fel de măgulitoare — nu ieșiseră încă din arhiva ducesei de Villahermosa.

Tabloul pe care îl am în fața ochilor și reproducerea primului portret executat de Velázquez, ambele îl reprezintă pe Filip al IV-lea. Dar nu este același om. Ce diferență! Pe reproducerea mea, maxilarul în formă de sabot al Habsburgilor este redus la jumătate, nasul ușor rectificat, buza inferioară complet escamotată, ochii ridicați. Totuși, figura este tratată vag, indecis. Desigur, omul în haina sa neagră este prezentat cu forță și cu mult adevăr: un prinț maiestos... Se simte pe undeva mîna lui Pacheco! Căci Filip al IV-lea care e în fața mea este desigur prințul pe care-l cunoaște istoria, cel de la New York n-a existat niciodată. Este, fără îndoială, o invenție a vigilentului socru, mareu prezent la Madrid, și ale cărui sfaturi le-a urmat Velázquez. Ar fi interesant ca acest prim portret al regelui să fie examinat cu ajutorul razelor X, ultraviolete și infraroșii și să fie făcute microfotografii. S-ar putea după aceea compara anumite părți rectificate, anumite retușuri, cu tehnica ope-

relor lipsite de valoare ale lui Pacheco; s-ar observa poate că socrul a intervenit în executarea tabloului. În orice caz, acest portret al lui *Filip al IV-lea* nu seamănă decît vag cu modelul. E o operă de curtezan. Suveranul, destul de orgolios, trebuie să fi fost foarte dezamăgit de portretul de la Prado: este o adevărată caricatură a primului! Și asta explică multe lucruri... Se observă că această biografie a lui Velázquez diferă puțin de cele pe care publicul este obișnuit să le citească: cerem iertare cititorului care s-ar simți derutat din această cauză. Pe scurt, în ziua de 31 octombrie 1623, regele dispune să se înregistreze de Pedro de Huerta, secretar însărcinat cu Artele Frumoase, următoarea notă: „*Am ordonat ca pictorul Diego Velázquez să fie angajat în serviciul meu, pentru a lucra după îndrumările mele; salariul său lunar va fi de douăzeci de ducați care-i vor fi plătiți de trezorierul lucrărilor palatelor Alcazar, Casa de Campo și Prado; ca urmare, veți întocmi brevetul cuvenit*".
Acest înscris regal este păstrat în Arhivele palatului regal din Madrid (t.12., fol. 179).

Pacheco triumfă. El scrie: „*Ginerele meu fiind suferind, majestatea-sa i-a trimis prin contele-duce propriul său medic*". Căci, în afară de modestul său salariu de douăzeci de ducați, Diego trebuia, în principiu, să fie plătit pentru fiecare pînză pe care o picta și avea dreptul, gratuit, la farmacist și la medic.
Se trece cu vederea faptul că Velázquez , de acum înainte pictor al regelui, avea un alt avantaj: primea o indemnizație vestimentară destul de variabilă. El trebuia să poarte hainele distinctive ale casei regale. Ortega y Gasset vorbește despre „uniforma" lui Velázquez. El vrea să spună, fără îndoială: *livreaua*.

III. VELÁZQUEZ ÎI EXPULZEAZĂ PE MAURI ȘI IA LOC ÎN RÎNDUL BĂRBIERILOR

Pentru un sevillan, Madridul este un oraș dur. Debutul lui Velázquez a fost greu aici. El locuia în Calle Mayor. Era găzduit la parterul Alcazarului și regele îi mări în mod simțitor „onorariile": trebuia să primească pe an trei sute de ducați, din partea casei regale, două sute de ducați din Tezaur și un beneficiu ecleziastic de trei sute de ducați, singurul venit mai sigur, deoarece Tezaurul palatului și caseta regală erau deseori goale. Velázquez nu avea dreptul la acest venit ecleziastic; se obține, după cutumă, o dispensă de la Urban al VIII-lea. Alonso Cano, tovarăș cu Diego în casa lui Pacheco, probabil și el fost elev al lui Herrera, era beneficiar al Consiliului ecleziastic din Granada: atacurile sale contra canonicilor sînt faimoase. Cano este un pictor mare, prea puțin cunoscut.

Diego trăia liniștit cu Juana, cu fiica sa mai mare Francisca și bătrînul său tată; Ignacia, fiica cea mică, murise la Sevilla. Juan Rodriguez da Silva lucra la secretariatul lui Rioja; era nevoie de scribi care să stăpînească bine limba portugheză. Juana a fost la început surprinsă de scumpetea vieții. La Madrid se cheltuiau mulți bani; mărfurile de larg consum și produsele manufacturiere erau relativ rare. Madridul fusese construit în grabă pe un platou pustiu ale cărui case n-aveau în general decît un etaj; dacă făceai imprudența să înalți două etaje, trebuia să-l abandonezi pe al

doilea paraziților curții. În fiecare zi, la ora unu, în fața aproape a tuturor mănăstirilor, călugări și călugărițe împărțeau supă calicilor ce purtau o lingură la pălărie și un pumnal sub zdrențe. Străzile semănau cu niște cloace; nu era prudent să te aventurezi pe stradă fără escortă după ce suna stingerea. Crimele erau numeroase, comise la iuțeală, iar polițiștii, prost plătiți, căutau pe criminali fără mult entuziasm. De altfel, un om de o oarecare importanță, avea poliția sa proprie, a cărei victimă era cîteodată el însuși. Mulți meseriași erau originari din Bourgogne, din Franche-Comté, Picardia sau din Milano. Oraș de aventurieri, de funcționari clericali sau laici, de trîndavi, de negustori, de cerșetori, de poeți plătiți, putînd, la nevoie să servească drept spadasini, de falși studenți, de *rameras*[1] și de spioni dubli sau tripli: Madridul era, fără îndoială, capitala cea mai ciudată din Europa. De asemeni, cea mai scumpă, mult mai scumpă chiar decît Sevilla, mai ales iarna. Diego nu era plătit în mod regulat. Surprizele erau rare. Totuși, atunci cînd Carol I Stuart, pe atunci prinț de Galles, veni la Madrid, îndrăgostit nebunește de sora lui Filip al IV-lea, blonda Maria-Ana, Diego i-a făcut acestui prinț încîntător o schiță, care nu ne-a parvenit, și pentru care a primit o sută de scuzi de aur. Urmînd sfatul lui P. Rahosa, confesorul său, Maria-Ana își făcea semnul crucii pe furiș și-și săruta unghia de la degetul mare, ori de cîte ori își vedea adoratorul în frumoasa lui haină de catifea neagră. Stuart îi apărea ca o creatură de două ori demoniacă: era frumos și totodată și protestant. S-au tras focuri de artificii; au fost organizate mascarade; lupte de tauri. Teologii evocau problema coexistenței cu Satana. În timp ce se încerca convertirea prințului la catolicism, acesta încerca să convertească la protestantism pe confesorul iubitei sale. Într-o dimineață, Stuart escaladă zidul de la

[1] Femei ușoare [în limba spaniolă în original]; ele mișunau și erau recunoscute prin extravaganța lor vestimentară (n.a.).

Casa de Campo în spatele căruia prinţesa culegea trandafiri. Ea fugi, ţipînd prosteşte, iar un bătrîn marchiz care avea datoria s-o păzească se aruncă, tremurînd, la picioarele prinţului: „Rog pe Alteţa Voastră să binevoiască să se retragă. E în joc capul meu."

Carol se retrase pentru totdeauna[1], încărcat de cadouri şi cu moartea în suflet: infanta, prin voinţa lui Olivares, a devenit regină a Ungariei. Dacă Velázquez ar fi avut timpul să termine portretul logodnicului, poate nu s-ar fi vorbit de Cromwell. Atitudinea lui Olivares în această afacere a cărei realizare ar fi putut servi din plin planurile sale împotriva Franţei rămîne enigmatică, dacă se trece cu vederea faptul că Buckingham, însoţitorul lui Carol la Madrid, făcea curte, prea imprudent, soţiei lui *valido*. Orgoliosul conte-duce deveni gelos. Ca urmare, Buckingham — imitîndu-l pe Carol la Prado — pretinse că a violat-o pe Ana de Austria în grădinile din Amiens. Regina, surprinsă de vigoarea atacului, nu avusese altă scăpare decît să strige după ajutor. Trebuie să fi fost extraordinar spectacolul pe care-l oferea sora lui Filip al IV-lea, femeie zdravănă, gîfîind, zbătîndu-se ca nenumăratele ei jupoane să nu fie date peste cap. Aparent, Ana a regretat faptul că nu cedase. Prea tîrziu: Buckingham sosea în faţa insulei Re cu o flotă de o sută douăzeci de vase (iulie 1627).

Nu în fiecare zi primea Diego o sută de scuzi pentru o singură schiţă. La Toledo, El Greco trăia pe picior mare în comparaţie cu Velázquez care ducea o viaţă extrem de simplă şi demnă. Ştim că Juana primise ca zestre cîteva case aproape de Alameda, în Sevilla, şi că aceste imobile au fost vîndute în 1627. Este foarte probabil ca aceşti bani să fi servit la achitarea datoriilor menajului şi la acoperirea, în anii ce-au urmat, a deficitului bugetului familial.

Totuşi, tînărul pictor era indiviat şi mă tem că

[1] În 1625 el se căsători cu Henriette de France (n.a.).

Pacheco este acela care, în zelul său de propagandist, a dat, înainte de a se reîntoarce la Sevilla, arme detractorilor ginerelui său. Acesta din urmă a pictat, în 1625, pe *Filip al IV-lea călare*. Tabloul a fost mistuit în incendiul Alcazarului din 1734. Portretul o dată terminat, a fost purtat triumfal — cu autorizația majestății sale — pe străzile Madridului. În timp ce se declamau sonete, pînza a fost expusă în piața din fața bisericii Sfîntului Filip, nu departe de atelierul în care lucra, pe atunci, artistul; și toate acestea, ne spune Pacheco, „în mijlocul admirației întregii curți și a invidiei celorlalți pictori, spectacol la care am fost martor". Trebuie să ne dăm seama că Pacheco nu a fost numai martorul ci chiar organizatorul acestei manifestații de stradă, cu colaborarea activă a trăgătorului de draperii, a lui Peñaranda, a fraților Alcazar, a lui Rioja, a partidului andaluz, totul cu consimțămîntul lui Filip al IV-lea și cu binecuvîntarea contelui-duce. Este aproape sigur că Velázquez a terminat acest portret în iunie. Or, la 5 iunie, Spinola cucerea Breda; și după scurt timp, ducele de Medina Sidonia îi bătea pe englezi la Cadix, două din rarele victorii ale acestei domnii.

Se pare deci că triumful popular al artistului a fost, în spiritul multor manifestanți, acela al regimului, al națiunii. O asemenea manifestație era foarte primejdioasă pentru Velázquez. Ea îl situase, pentru scurt timp, e adevărat, pe același plan cu regele. Ne aflăm la începutul secolului al XVII-lea în Spania. Faptul că, datorită unei manifestații pusă la cale, fără îndoială, cu multă abilitate de socru și de prietenii andaluzi, un pictor de origine portugheză a putut fi aclamat de populație, ceva mai puțin decît regele, dar totuși, aclamat, a permis unora să-l atace pe Diego foarte dur. Prilejul n-a fost pierdut. Regele, sesizat, se mulțumi să-i zică pictorului său: „Unii afirmă că tu nu știi să pictezi decît capete de oameni". „Sire, răspunse Velázquez, părerea acestor oameni îmi

face o deosebită cinste, căci nu am văzut niciodată un cap bine pictat".
Ironica nepăsare andaluză ca și melancolia portugheză, de o foarte subtilă calitate, apare în acest răspuns. Este răspunsul dat de un aristocrat unui prinț șovăitor, care se îndoiește de talentul unui protejat al său, nu spun a unui favorit, atacat fără încetare. În fond, acest neînsemnat Velázquez intrase la palat pe scara de serviciu. Cine răspundea pentru el? Trăgătorul de draperii, Rioja, cîțiva clerici, destul de indiferenți în realitate: Velázquez nu este un propagandist al Bisericii. El nu este decît unul din nenumăratii protejați ai lui *valido*, care, probabil, nu a fost prea încîntat de manifestația din piața Sfîntul Filip. Căci, în sfîrșit, gîndindu-se bine, în timpul acestei manifestații au fost aclamați regele și pictorul. Dar el, Olivares?
Pentru a defini raporturile dintre Filip al IV-lea și Velázquez a fost întrebuințat cuvîntul *prietenie*. E un cuvînt cu totul impropriu. Cel care fusese ducele de Gandia și vice-regele Cataloniei și care deveni Sfîntul Francisc Borgia era, de pildă, prietenul unui foarte umil servitor, Anton, conducătorul de măgari, de care își aminti pe patul de moarte și pe care-l recomandă fratelui său Toma, viitor arhiepiscop de Zaragoza. Regele nu putea fi prietenul lui Velázquez, care, așa cum vom vedea, a fost mult timp considerat la palat ca o persoană de rang inferior. Totuși, este sigur că suveranul a luat apărarea tînărului Diego. Filip al IV-lea nu era un incult, scria sonete, piese de teatru, picta peisaje, cînta, se pare, la violă. Era un om de gust. Nu era însă ceea ce i se cerea, dar aceste însușiri erau destul de rare. Mai tîrziu, el a cumpărat tablourile *Spasimo* și *Sfînta Familie* de Rafael și l-a trimis chiar pe Velázquez să aleagă în Italia unele dintre cele mai însemnate opere pe care le posedă azi Spania. La Curte, totuși, situația lui Velázquez devenea foarte dificilă; ceilalți trei pictori de serviciu, de origină italiană, Carducho, Caxes și Nardi se uniră împotriva lui. În acest timp, la primul

etaj al palatului, se amenajează un salon imens, numit Sala oglinzilor. Filip al IV-lea a decis să fie pictată aici *Expulzarea maurilor* din provinciile Levantului, eveniment crucial al domniei lui Filip al III-lea și despre care trebuie să spunem cîteva cuvinte. Încă din 1569, viitorul învingător de la Lepanto, Juan de Austria, a trebuit să lovească dur pentru a înăbuși revolta maurilor Alpujarras în Levant și Andaluzia. Aproape un milion de mauri trăiau în aceste provincii, majoritatea convertiți numai de formă la creștinism. Dar, așa cum subliniază François Piétri în cartea sa despre secolul de aur[1], caracterul maurilor era net agresiv. S-a vorbit despre „populațiile neasimilabile". Era vorba de mai multe sute de mii de arabi aprovizionați cu arme de către arabii din Africa de Nord, susținuți de Anglia, și care așteptau ca Franța să intre în Roussillon, pentru a se deda la masacre. În nenumărate regiuni, ei instauraseră teroarea, percepeau o dare de război și răpeau tineri creștini pe care-i vindeau ca sclavi în Africa de Nord.
Aproximativ patru sute cincizeci de mii dintre acești mauri au fost expediați înapoi în Africa (1610). Expulzarea lor nu a avut un caracter confesional după cum se pretindea. Filip al III-lea preciza, de altfel, că *„după ce încercase, pentru liniștirea conștiinței sale, să-și apropie pe acești noi creștini prin conciliere și blîndețe a avut dovada că ei trimiseseră delagați Marelui Turc și regelui Marocului, Mulay Sidan, cerînd acestora să trimită ajutoare celor o sută cincizeci de mii de războinici gata să-și riște viața împotriva acestui regat (al Valenciei) lipsit de arme și de soldați experimentați; că, în sfîrșit, el știuse că ei conspirau cu prinți eretici dușmani ai monarhiei..."*[2]
Era adevărat. Apariția unui stat islamic în Spania secolului al XVII-lea ar fi modificat considerabil politica europeană. Repet că această expulzare nu a fost deloc inchizitorială. A fost vorba de o

[1] Cf. *L'Espagne du siècle d'or*, Paris 1959 (n.a.).
[2] Cf. *L'Espagne du siècle d'or*, Paris, 1959 (n.a.).

mișcare de apărare spaniolă, occidentală, organizată de contele Lerma care se dovedi în aceste împrejurări un bandit de mare clasă, storcînd bani de la musulmanii cei mai bogați, pe care-i recunoștea drept buni spanioli. Cînd totul a fost descoperit, Lerma luă, pentru a se apăra, pălăria de cardinal pe care o refuzase bunicul său, sfîntul, dar fu obligat să restituie tezaurului public o sumă echivalînd cu treizeci de milioane de franci noi. Oare cît furase?

Pentru a comemora expulzarea, a fost organizat un concurs între cei trei italieni și Velázquez. Pînza trebuia să aibă 3,35 m înălțime și 2,74 m lățime. Premiul concursului era un post de aprod la Camera regală. Deși membrii juriului, Maino și Crescenzi, erau italieni, Velázquez cîștigă concursul. Această compoziție a fost de asemeni distrusă în incendiul Alcazarului din 1734, dar Palomino de Castro în cartea sa *Muzeul pictural* (1724) ne-a lăsat o descriere a acestei picturi: „*În centrul tabloului se vede regele Filip al III-lea, îmbrăcat în armură, arătînd cu bastonul său de comandant o mulțime de bărbați, femei și copii, încadrați de soldați: în depărtare, căruțe și marea acoperită de bărci. La dreapta regelui, Spania e reprezentată sub trăsăturile unei femei maiestoase înarmată după moda romană și așezată pe treptele unui palat. În mîna stîngă ea ține un scut și o lancie; în mîna dreaptă, spice de grîu*". Se vede genul. Să ne închipuim femeia cu lancea și care seceră grîu pictată de Murillo. Sau mai bine să ne imaginăm această vastă compoziție tratată în maniera *Lăncilor*. Inutil. Nu vom ști niciodată cum i-a expulzat Velázquez pe mauri.

În *Arta picturii* Pacheco trîmbițează triumful ginerelui său. El precizează că regele îl numi pe Velázquez *ușier al Camerei regale*, funcție pe care o califică drept „foarte onorabilă la palat" și adaugă: „*În plus, majestatea-sa, nefiind satisfăcută de aceasta, i-a oferit lui Velázquez rația care se acordă celor din serviciul Casei regale, adică doisprezece*

*reali pe zi (*trei pesetas), *în afară de multe alte ajutoare prețioase*".
Cred că Pacheco știa adevărul despre această afacere a „rației", afacere despre care nu a spus nimic, așa cum nu a spus nimic despre „afacerea Góngora". Trezoreria regală îi acordă lui Velázquez „rația" nu după concursul *Expulzarea maurilor* (martie 1627), ci optsprezece luni mai tîrziu, în ziua de 18 septembrie 1628, pentru motive diferite de cele indicate de Pacheco. Iată decretul semnat de mîna regelui; citez:
„*A Diego Velázquez, mi pintor de Cámara, he hecho merced de que se dé por la Despensa de mi Casa una ración cada día en especie, como la que tienen los Barberos de mi Cámara, en consideración de que se ha dado por satisfecho de todo lo que se le debe, hasta hoy, de las obras de su oficio: y de todas las que adelante mandaré, haréis que se note así en los libros de la Casa. En Madrid a 18 de septiembre de 1628. Al Conde de los Arcos*".[1] Adică:
„*Lui Diego Velázquez, pictorul Camerei mele, am hotărît să i se acorde în contul Cheltuielilor Casei mele, o rație zilnică în numerar, egală cu cea pe care o primesc bărbierii Camerei mele, pentru ca să fie satisfăcut de tot ce i se datorează pînă azi pentru lucrările sale; iar toate lucrările pe care în viitor i le voi ordona să le facă, le veți înscrie astfel în registrele Casei. Dat la Madrid, 18 septembrie 1628. Către contele de los Arcos*".
Ultima frază a acestei decizii îi păru lui Velázquez echivocă. În lucrarea sa foarte corectă, *La Vida y la Obra de Velázquez*, Bernardino de Pantorba vorbește de un demers al pictorului pe lîngă birocrații palatului: Velázquez e un funcționar care depusese jurămînt (în fața contelui de los Arcos) și decretul nu corespunde deloc cu făgăduielile ce-i fuseseră făcute. Căci, nu numai ceea ce i se cuvine, nu știm suma, nu i se va plăti niciodată, dar îi e teamă că va trebui, de acum înainte, să picteze toate portretele pe care i le va comanda regele în schimbul

[1] Cf. R. Zarco del Valle: *Documentos inéditos para la Historia de España*, Madrid, 1870 (n.a.).

„raţiei" bărbierilor! Conţopiştii nu sînt deloc impresionaţi: „Vom chibzui, spun ei, şi vi se va răspunde". Fără îndoială, Velázquez a fost obligat să formuleze în scris o cerere de explicaţii *(una instancia)* care a urcat, apoi a coborît cu o încetineală maiestuoasă, diversele trepte ale ierarhiei birocratice. El primi răspunsul în ziua de 9 februarie 1629. Iată-l, aşa cum îl publică Jacinto Octavio Picón în cartea sa *La Vida y las Obras de D.Diego Velázquez*[1].

„Ordin al maiestăţii-sale pentru lămurirea unui ordin din 18 septembrie 1628. Asupra indemnizaţiilor şi avantajelor de Bărbier al Camerei de care trebuie să beneficieze Diego Velázquez, pictor.

Prin ordinul din 18 septembrie din anul trecut, 1628, i-am acordat lui Diego Velázquez, pictorul Camerei, favoarea de a i se acorda, de către visteria Casei mele, o raţie zilnică în bani, egală aceleia de care dispun Bărbierii Camerei mele, pentru ca să se declare satisfăcut de tot ce i s-a datorat pînă la această dată pentru lucrările pe care le-a executat în serviciul meu, precum şi pentru cele pe care voi binevoi să i le comand în viitor; iar operele pe care le va executa în viitor, declar astăzi, prin prezentul ordin, vor fi portrete originale. De asemenea, el va trebui să se bucure de celelalte avantaje pe care le au cei doi Bărbieri ai Casei mele. Madrid, 9 februarie 1629. Trezoreriei".

Deci, ceea ce se hotărîse era bine hotărît; şi să nu ni se mai pomenească de *prietenie* dintre rege şi pictorul său! Nici de mecenat. Dar se pare că în acest răspuns administrativ, era subînţeles că Velázquez era liber să picteze şi *altceva* decît portretele originale comandate de rege. Cu alte cuvinte era autorizat să picteze pentru el însuşi. Dacă nu era mulţumit de situaţia sa la palat, nimic nu-l împiedica să-şi *vîndă* tablourile. Cred că aceasta era o capcană întinsă de oamenii de la palat care nu-l înghiţeau deloc pe Velázquez, capcană în care el s-a ferit să cadă. Ideea sa fixă, după ce a petrecut cîteva luni la Curte, era să fie recunoscut

[1] Madrid, 1899 (n.a.).

nobil; adică să fie scos din rîndul bărbierilor și al servitorilor unde era ținut. Velázquez era prin însăși natura lui un prea mare senior pentru a se plînge de situația ce-i fusese creată la palat, de livreaua pe care o purta *(el vestido de merced)*, de „rație" sau, pentru a folosi un termen mai vulgar, dar mai apropiat de adevăr, de *gamelă*. Acest mare geniu, căruia i se refuza titlul de „don" în documentele oficiale, știa că Carol Quintul îl făcuse pe Tițian conte palatin și îi conferise Ordinul „Pintenul de aur". El știa cu ce mărinimie, cu ce măreție, îl tratase Francisc I pe Leonardo da Vinci, pe Andrea del Sarto, care-l furase[1], și pe Cellini pe care-l găzduise în castelul din Petit-Nesle după ce fusese expulzat de starostele din Paris. El știa că unul din primele acte ale Papei Iulius al II-lea fusese să-l cheme lîngă el pe Michelangelo pe care-l tratà ca pe un fiu. El știa că la moartea lui Rafael, Leon al X-lea plînsese; iar lui i se dădea *gamela*. Totuși, Velázquez nu-și pierde speranța de a-și vedea talentul onorat. El nădăjdui mult timp. Vă nădăjdui mereu.

Velázquez dorea să fie recunoscut nobil pentru a putea trăi la Curte ca un artist. Nu era vorba de o slăbiciune de caracter, de una din acele vanități meschine și paralizante care stăpînesc uneori pe oamenii mari și îi fac lași, adică răi. Bunătatea, generozitatea, curajul îl caracterizează. O singură slăbiciune: primul portret al lui Filip al IV-lea făcut în prezența lui Pacheco și retușat probabil de acesta.

Să aruncăm acum o privire în culisele Curții. Domnea acolo, destul de des, între bărbații și femeile din prima și ultima categorie socială, o egalitate, o intimitate de cele mai multe ori nocturnă și orizontală. Velázquez nu era decît pictor. Era prea puțin! Nu i se cunoștea nici un viciu. Nu este amestecat în nici o intrigă.

La Curte, între cel ce era nobil și cel ce nu era exista o diferență de origine. Epoca noastră nu

[1] Fred Bérence în *Renașterea italiană*, combate această legendă care-l dezonorează pe Andrea del Sarto (n.r.).

este mai puțin fertilă în inegalități, în rivalități sociale. Dar astăzi, aceste inegalități sînt travestite și deseori de o manieră foarte ipocrită. În acele timpuri ele făceau parte din sistemul de guvernămînt. Întreaga societate era bazată pe faptul recunoscut că existau pe de o parte *hidalgos* (adică *fiii cuiva)*, nobili de sînge, și pe de altă parte bărbați și femei care erau copiii nimănui. Velázquez era pictorul regelui. Vom vedea că prin arta sa, el se exprima ca un mare revoluționar. Totuși, nu era un revoluționar politic și nu avea nici o posibilitate de a schimba ceva din structura socială a țării lui. Trebuia să se deprindă cu aceasta. Ceea ce gîndea despre acest lucru, se poate presupune privindu-i primele opere. Dar știm de asemenea că era profund atașat anumitor tradiții ce făcuseră măreția Spaniei și că nutrea un sincer respect pentru suveranitatea regală care exista prin grația lui Dumnezeu. El simțea că această suveranitate nu trebuia atinsă, altfel, nu mai rămînea nimic. Olivares, protectorul său, nu era de altfel un Cromwell.

Nimeni nu ține seama de faptul că El Greco, Zurbarán, Cano, Murillo, se bucurau de o independență mult mai mare decît a lui: ei aparțineau cohortei propagandiștilor bisericii. Pacheco își introdusese ginerele la Curte, adică într-un loc *unde trebuia să fii nobil.*

Or, nu putea să fie considerat nobil pictorul care făcea comerț cu pictura sa. Tablourile sale erau socotite de altfel ca mărfuri și expuse ca atare în aer liber aproape de Calle Mayor și de o promenadă zisă Mentidero sau Aleea Bîrfelor. În acel loc a remarcat Filip al IV-lea un tablou al lui Murillo, despre care, fără îndoială, îi vorbise Velázquez și dori să-l cunoască pe autor. Regele, mascat, se plimba deseori pe Aleea Bîrfelor, unde se expuneau noaptea picturi de un gen mai deosebit, de care ne vom ocupa pe scurt. Cam în această epocă, fiscul a vrut să perceapă asupra prețului de vînzare al tablourilor impozitul *alcabala*, taxă mare lovind mărfurile negociate. A fost nevoie ca pictorii

regatului, în frunte cu Angelo Nardi și Vicente Carducho, să prezinte o plîngere prin care cereau foarte respectuoși ca pictura să fie considerată drept „artă liberală". Cererea a fost sprijinită de raportorul Consiliului Indiilor, D. Antonio de Leon, de doctorul Juan Rodriguez de Leon, Lope de Vega și alte cîteva personalități importante. Grație acestora și de abia în 1633 un tablou n-a mai fost considerat drept marfă, ci operă de artă. Această mentalitate spune multe. Cred că am uitat să semnalez că Olivares este inventatorul hîrtiei timbrate.

La 9 februarie 1629, ca răspuns la protestul lui Velázquez, administrația palatului părea să recunoască implicit că pictorul putea să picteze puțin și pentru el. El o va face, dar într-un mod extrem de prudent, cu autorizația regală și bazîndu-se pe geniul său recunoscut. El nu vrea să i se poată reproșa mai tîrziu de a fi fost comerciant. Timp de doi ani, între portretul *infantelui Don Carlos* și *Los Borrachos* (iunie 1629) el produce puțin. Pictează un „tînăr necunoscut" pe care l-am văzut pe vremuri în pinacoteca din München și care mi se spune că este nevătămat și—la ordinul regelui?—doi bufoni, funcționari ca și el ai Casei regale. *Callabacillas*, cretinul sașiu, care aparținea fratelui regelui, este acum în Anglia. *Geograful*, conservat la Muzeul din Rouen, a fost atribuit lui Ribera. Gaston Le Breton este acela care, în 1881, și-a dat seama că era vorba de un personaj al lui Velázquez... Obrazul șiret, plin și roșu, cu mustață și cu piele unsuroasă al *Geografului* este destul de prost luminat, pînza deși e expusă la loc de cinste, între *Viziunea Sfîntului Jérôme*, *Evreii întrebîndu-l pe Sfîntul Ioan dacă el este Isus Christos*, ale „mizerabilului" Herrera, și cîțiva Ribera dintre care *Bunul Samaritean*. În treacăt fie zis, Oficiul de turism din Rouen nu ar face rău să menționeze și pe *Geograf* în pliantele sale publicitare. Franța nu este chiar atît de bogată în opere de Velázquez: să semnalăm, cel puțin, pe acelea pe care avem norocul să le posedăm.

În acest frumos Muzeu din Rouen, *Geograful* e socotit drept un filozof, *Democrit*, care, cu cinci sute de ani înainte de Christos, explica totul prin sistemul atomic și prin voie-bună. Și cînd te gîndești că unii sînt în căutarea unei doctrine politice! Să trecem mai departe. În sălile pustii, întîlnim *Fecioara și sfinții* de Gérard David, *Frumoasa Zelia* de Ingres, o delicioasă făptură de Bronzino. Admirăm minunații cai a lui Géricault și traversăm *Strada Montorgueil* de Monet, un delir de albastru, alb și roșu, un 14 iulie. Mă gîndesc la penajul și la brîul tricolor ale conventionalului Ferdinand Guillemardet, pictate de Goya. Să revenim în fața lui Democrit. Parcă ar fi dat globului său, cu o clipă înainte, o mișcare de rotație, ca unui titirez, repetînd: *E pur și muove!* E un nebun.

Probabil că predecesorul lui Velázquez ca pictor al Casei regale, Bartolomé Gonzales y Serrano, mort în 1627, a făcut, în 1619, un portret al Elisabetei a Franței, sora lui Ludovic al XIII-lea și prima soție a lui Filip al IV-lea. Acest tablou magnific, pe care-l posedă la Madrid contesa de Aquilar, se pare că a fost transformat complet de Velázquez: un examen cu raze X ar da rezultate interesante și în acest caz. Unii pretind că este vorba de portretul infantei Maria-Thereza, fiica Elisabetei și a lui Filip, născută în 1638. E absurd. Numeroasele reprezentări pe care ni le-a lăsat Velázquez despre viitoarea soție a lui Ludovic al XIV-lea ne înfățișează o copilă, apoi o tînără fată care nu este o frumusețe. Această fată în vîrstă de aproximativ optsprezece ani este încîntătoare, destul de asemănătoare somptuosului portret al reginei făcut mai tîrziu de un anonim, portret ce se găsește la Prado. Ar trebui să se admită că Maria-Thereza a fost pictată în jurul anului 1656. E imposibil. Chiar dacă ar displace unor anumiți experți: să privim îndeaproape numai rochia, gulerul, pieptănătura. Încă din 1623,

Olivares suprimase, prin decret, gulerele plisate pe care alguazilii le tăiau cu foarfecele lor lungi pe promenade. În 1656 moda feminină era foarte diferită de aceea care apare în această operă de o extraordinară putere de seducție. Figura, perfect velazqueziană, are mult farmec. Într-un cuvînt, surîsul ochilor și amabilitatea buzelor te fac să te gîndești la Watteau, dar cu o îndrăzneală, cu o sfidare în privire, care a derutat pe specialiști. Dacă nu este regina, este o mare doamnă de la Curte. Dacă este regina, ea a fost pictată puțin timp după moartea lui Villamediana.

V. ÎNTRE REGE ȘI BUFONI

I

Juan de Tasis y Peralta, conte de Villamediana, trecea în 1622 drept amantul fiicei lui Henric al IV-lea Bearnezul, regina Spaniei. El locuia pe Calle Mayor, nu departe de primul atelier al lui Velázquez. Acesta din urmă, în cursul primei sale călătorii la Madrid, l-ar fi putut picta pe conte, dar el nu aparținea „rețelei" despre care vom vorbi.

Villamediana era un mare senior în vîrstă de patruzeci de ani, foarte destrăbălat, delicat versificator și, ca și Góngora, jucător pasionat. Prin 1610, pierzînd pe cuvînt de onoare peste treizeci de mii de ducați, fusese obligat să părăsească capitala și să plece la Alcala, Valladolid și Neapole. Întors la Madrid, a fost foarte bun prieten cu regele și cu *valido*. Numeroase volume au fost scrise despre acest personaj considerat drept tipul lui don Juan.

Se afirmă că în cursul unei reprezentații nocturne a piesei *Lîna de aur* de Lope, la Aranjuez, Juan a pus să se dea foc teatrului pentru a avea onoarea de a salva pe regină și avantajul de a fugi cu ea în fundul grădinii, unde regele a surprins cuplul „înlănțuit cu duioșie". Furios, monarhul ar fi dat ordin să fie asasinat contele. Martin Hume, om foarte serios și profesor la universitatea din Cambridge, afirmă că amanta acestui don Juan nu era regina, ci o doamnă de la curte, pe nume Francisca de Tavara. Realitatea, cu totul alta,

scoasă la iveală de Alonso Cortés, aruncă o lumină ciudată asupra moravurilor mediului social în care era obligat să trăiască Velázquez. Villamediana a fost într-adevăr ucis într-o noapte de august, pe Calle Mayor, de săgeata unei arbalete. Procedura care urmă omorului descoperi o scandaloasă afacere de moravuri și o extraordinară rețea sodomică, al cărei șef nu era altul decît Villamediana.
Nu știu dacă la Curte surpriza anumitor doamne a fost atît de mare pe cît o afirmă Marañón[1]. Femeile sînt înzestrate cu un instinct care rareori se înșală și au o oarecare slăbiciune pentru pederaștii decenți care le curtează sau se prefac că le curtează. Delicatețea sentimentală a lui Villamediana era faimoasă; legăturile lui cu doamnele din înalta societate erau cu atît mai lesnicioase cu cît falsele lui metrese beneficiau de aproape toate avantajele iubirii cavalerești, fără să cunoască inconvenientele majore ale amorului trupesc. Nu trebuie să uităm, pentru a-l înțelege pe Villamediana și, pe un plan cu totul diferit, pe Diego Velázquez, că însăși Curtea era un veritabil teatru, unde fiecare își avea rolul său. Rolul lui Velázquez, rol mut, privea viitorul. De pe poziția sa de bărbier, el observa și își imagina cum ar putea fi viitorul. Villamediana, ca toți curtenii, juca o comedie. O juca el într-adevăr? Nu știm. În distribuție el primise marele rol de don Juan; a murit pe scenă, pe această Calle Mayor pe care am parcurs-o noaptea trecută în căutarea spectrului său și unde n-am descoperit, la capătul străzii, decît fantoma Operei. De altfel, Tasis era probabil un fel de androgin[2]: acest viciu era probabil mai răspîndit decît se crede. În această problemă trebuie să fim prudenți. În proces figurau bufoni iar pseudo don Juan era probabil umilul sclav al *Geografului* sau al unui alt model al lui Velázquez. Procedura s-a desfășurat în surdină, deoarece erau compromise persoane foarte sus-puse: ele au putut să se refu-

[1] Cf. Gregorio Marañón: *Don Juan*, Madrid, 1942 (n.a.).
[2] Ca și Buckingham, fără îndoială (n.a.).

gieze în Franța și Italia. Au fost executați cîțiva figuranți și regele era atît de puțin gelos pe pretinsul său rival, încît ni se spune că ordonă personal ca numele lui să nu fie pronunțat în această afacere foarte secretă, „pentru ca memoria sa să nu fie pătată de infamie".

Quevedo, de care va trebui să ne ocupăm, ne vorbește despre prostituția masculină, care, atunci, se practica deschis la Madrid. Totuși, meseria era primejdioasă: în principiu, prostituații riscau spînzurătoarea. În cartea sa: *Contele-duce de Olivares* Marañón precizează:

„Alterarea moralei sexuale era considerabilă... Viața sexuală a acestui secol este caracteristică epocilor de represiune: religia și sadismul conviețuiesc... Scrisorile monseniorului Muret sînt deosebit de semnificative; acest bun prelat povestește cu groază lucrurile pe care le-a văzut și auzit în bisericile din Spania. Expresia cea mai teribilă a acestei degenerescențe a dragostei o constituie tentativele despre care am vorbit și prin care se pretindea a se imputa, cu o complezență morbidă, sacrilegii sexuale contelui-duce și lui Filip al IV-lea".

Că regele și *valido* au putut fi comparați cu Villamediana este evident o calomnie. Calomniatorii nu erau rari și moravurile regale, oricît de „normale" ar fi fost, rămîn totuși expuse criticii.

Acum să-l privim mai de aproape pe acest suveran care avea pretenția de a face morală supușilor săi, și pe care Velázquez l-a pictat de cincisprezece ori în atitudinile cele mai diverse. Există, la Muzeul Prado, un tablou care a fost mult timp atribuit marelui sevillan și care îl reprezintă pe Filip al IV-lea pe cale de a se ruga. De multă vreme regele avea mare nevoie să se roage!

Filip avea șaptesprezece ani cînd Olivares, sub pretextul de a-l face să cunoască viața, îl antrena în anumite expediții nocturne, pe Aleea Bîrfelor și în alte părți. Hume citează în legătură cu aceasta o corespondență foarte edificatoare între arhiepis-

copul de Granada, tutorele lui Filip și *valido*. Prelatul consideră că un rege și primul său ministru nu trebuie „să bată străzile noaptea în căutare de aventuri".

„*Tot Madridul este la curent*, afirmă el (British Museum, Egerton MSS — 329) *și ceea ce se spune nu adaugă nimic, din nefericire, nici creditului și nici demnității monarhului*". Olivares răspunde foarte rece „*că este spre binele regelui să cunoască viața sub toate aspectele ei*". Și că el, arhiepiscopul, să-și vadă de acum înainte „*de propriile lui afaceri*", altfel, s-ar putea să-i pară rău.

A fost începutul unei existențe în cursul căreia instinctul animalic, la suveran, se dezlănțuia brusc, iar crizele de pocăință alternau cu scenele de desfrîu. Într-o zi regele cădea într-un fel de misticism ca în ziua următoare să se bălăcească în desfrîu.

În drum spre Catalonia, pe cale de a se răscula, Filip al IV-lea s-a oprit (1642) lîngă Tarazona, la Agreda unde a cunoscut-o pe maica Maria Coronel, stareța mănăstirii Immaculada Concepción. Maica Maria, pe atunci în vîrstă de vreo patruzeci de ani, era una dintre acele sfinte femei care citesc în suflet și înțeleg totul. Ea produse asupra suveranului o impresie puternică și salutară. Mai multe sute de scrisori au fost schimbate între maica Maria și rege care ar fi trebuit s-o ia ca prim-ministru pentru deosebitul ei bun-simț: sfaturile pe care ea i le-a dat au fost, în general, excelente. Dar nu erau urmate. În comedia dramatică *Sfîrșitul Habsburgilor*, Maria de Agreda nu era decît suflerul, iar regele dădea o replică foarte diferită de cea care îi era suflată.

„*Trăsătura caracteristică a lui Filip al IV-lea*, remarcă Gregorio Marañón, *este o senzualitate pasivă, nesățioasă, ca aceea a femeilor... Lipsa lui de voință este totală... Viața sa publică nu este decît un perpetuu «rendez-vous» cu femei din înalta societate și din popor, de toate categoriile morale, sociale și estetice. Corespondența dintre rege și stareța de Agreda ne demonstrează că don Filip cădea în mod*

regulat pradă tentațiilor mereu reînnoite, pe care le mărturisește; și aceasta cu o monotonie care obosește pe cititor, și a obosit-o și pe maica Maria"[1].
Pe seama legăturii epistolare dintre rege și Maria de Agreda s-au brodat tot felul de fantezii și insinuări care ar trebui calificate cu toată asprimea. Aceste calomnii nu surprind. Pentru unii istorici e supărător faptul că alături de falșii cucernici de la curte au putut exista suflete profund pioase și călugări sinceri și de bun simț. Este adevărat că pasagii din operele Mariei de Agreda au fost suspectate la Roma. Fără îndoială că ea citise prea mult și interpretase greșit pe Sfînta Tereza de Avila: cartea ei, *Cetatea mistică a lui Dumnezeu, istorie divină a Preasfintei Fecioare*, este uneori de o exaltare bizară. Dar ca și Sfîntul Francisc Borgia ea a avut clarviziunea caracterului nebunesc al războaielor dintre creștini pe care le-a calificat drept „fratricide". Într-o scrisoare celebră, ea îl implora pe papa Alexandru al VII-lea să intervină spre a le pune capăt. Toate scrisorile ei sînt de o noblețe și de o generozitate deseori admirabile. Stilul ei este stilul unui scriitor de valoare.
Atunci cînd privim la Prado portretul regelui în costum de vînătoare, pe care Velázquez l-a făcut cam prin 1636, ne aflăm oare în fața tipului de Tartuffe, pe care Molière l-a pus în scenă în 1669? Nu cred. Regele nu este un fals cucernic. El este sincer atît în rău ca și în bine, în greșeală ca și în căință. N-am văzut nicăieri ceea ce este evident: el nu înțelegea absolut deloc sensul religiei pe care pretindea că o reprezintă. Tartuffe era dintr-o bucată, un ipocrit mereu lucid, mereu vigilent și întreprinzător. Cu multă distincție, eleganță, înțelegere și bunătate, Velázquez nu ne prezintă un ipocrit în adevăratul sens al cuvîntului, ci un degenerat decent. Privind portretele lui Filip al IV-lea un medic ar putea diagnostica: „o ereditate încărcată". Ca și tatăl și bunicul său, regele era un om bolnav. E un obsedat sexual,

[1] *El Conde-Duque de Olivares*, op. cit. (n.a.).

nu un cuceritor, ci un rutinar cronic. Acest don Juan spectral are nevoie de femei așa cum alții au nevoie de droguri. Corespondența sa cu Maria de Agreda demonstrează că regele are o idee complet falsă despre religia catolică. Este un fetișist înconjurat de șarlatani care-l fac să creadă, de pildă (4 octombrie 1643), că au avut revelații divine privind anumiți favoriți ce trebuiau înlocuiți! El o întreabă pe maica Maria: *„Credeți că trebuie într-adevăr să renunț la ei?... Sper să am în dumneavoastră un adevărat mijlocitor între mine și Dumnezeu...“* Este un om complet pierdut, un înecat. Vrea să uite totul și gîndește: „Curînd vine moartea și probabil infernul. Să profităm de viață! Timpul este scurt“. El profită și imediat se căiește. Cum să ajungă la cer? Iartă-mă Doamne! „Locotenentul lui Dumnezeu“ scrie Mariei de Agreda și pleacă apoi la o întîlnire galantă de unde se întoarce buimăcit. Nu rîde niciodată. Deseori Velázquez îi dă privirea unui om hăituit, dominat de o teamă atroce. Acest suveran abulic era convins că oricine era împotriva lui comitea un act de impietate. Aceeași șarlatani îl denumiseră *Filip cel Mare* sau *Regele Planetă!*

Istoricii de specialitate cred, în general, că ar fi avut treizeci și doi de bastarzi, dar este imposibil să se dea o cifră exactă. Suveranul nu a recunoscut decît opt, dintre care cel mai celebru este cel de al doilea don Juan de Austria, recunoscut în 1642, caricatura învingătorului de la Lepanto, fiul lui Carol Quintul. Regele l-a avut pe acest Juan[1] de la Maria Calderón, „la Calderona“, actriță la Teatro de la Cruz, fiică a unui obscur agent al lui Olivares. În Spania și în Franția unii istorici au considerat *Relatarea călătoriei în Spania* a doamnei d'Aulnoy — povestitoare încîn-

[1] Dintre ceilalți bastarzi ai lui Filip al IV-lea, unii au murit la vîrstă fragedă ca: Francisco Fernando pe care protonotarul de Aragon, Jeronimo de Villanueva l-a înmormîntat într-o mănăstire la Avila; doi au fost episcopi, doi călugări, foarte cucernici, un altul general de artilerie etc. Vom reveni asupra lui Jeronimo de Villanueva (n.a.).

tătoare — drept un document serios. Este vorba de o lucrare întocmită cu ajutorul memoriilor mareșalului de Villars. Aici se afirmă că cel de-al doilea Juan de Austria era fiul ducelui de Medina de las Torres, acela care a făcut să fie transportat peste munți, pînă la Pantheonul Escurialului, sicriul lui Filip al IV-lea, părăsit de ceilalți Granzi. Faptul nu a fost dovedit. Dar oare ce se poate dovedi în această lume ciudată plină de amanți, contra amanți, spioni, contra spioni, amante și contra amante? Un singur lucru este sigur: Calderona avea șaisprezece ani atunci cînd fusese sedusă; ea își sfîrși zilele la mănăstire. Toate femeile pe care regele le lăsase gravide și deseori acelea cărora le fusese amant sfîrșeau la fel: de voie sau de nevoie ele trebuiau să intre la mănăstire. Odată, Filip al IV-lea a încercat să strîngă în brațe o tînără de la Curte. Sprintenă, ea a putut să scape din regala îmbrățișare și a avut norocul de a reuși să se închidă cu cheia într-o cameră din Alcazar. „Sire, vă rog! strigă ea prin ușă. Nu vreau să intru la mănăstire."

Velázquez a fost poate martorul unor astfel de scene. Cel de-al doilea Juan de Austria a sedus-o pe Ana, fiica lui Ribera, și a părăsit-o curînd, lăsînd-o cu un copil. Mai tîrziu, ea a intrat la mănăstirea Royales-Dechaussées din Madrid și a devenit maica Margarita de la Cruz y Austria. Ribera a pictat-o în *Magdalena căindu-se*! Acesta este unul dintre cele mai emoționante tablouri de la Prado. Pictorul a murit puțin timp după aceea.

Elisabeta nu ignora purtarea nedemnă a soțului ei, purtare de notorietate publică. Se pare însă că s-a resemnat destul de repede. Ea ducea la palat cu doamnele sale o existență foarte independentă dar ireproșabilă. Ea-l respecta, desigur pe rege, dar nu putea să încerce decît un sentiment de dispreț pentru soț și milă pentru om. Îl detesta pe Olivares, pe care-l considera responsabil de îngrozitorul haos moral și material în care se

zbătea această Curte, unde se pare că uneori bufonii și nebunii își luau aere de stăpîni. În ziua de 14 ianuarie 1643, fiica Bearnezului se prezentă în fața regelui, ținînd de mînă pe fiul său Baltasar-Carlos, alt personaj al lui Velázquez. Ea îngenunchie și spuse: „Sire, iată-l pe fiul Vostru. Dacă regatul mai trebuie să fie încă guvernat de același ministru care-l duce la ruină, îl veți vedea în curînd pe acest copil redus la cele mai mizerabile condiții de viață".

Apoi ea izbucnește în lacrimi. Copilul, pe care-l strînge convulsiv la pieptul ei, plînge și el. Regele, fără să spună un cuvînt, părăsește încăperea.

Iată o scenă pe care Velázquez n-a putut s-o picteze. El rămîne credincios lui Olivares pînă la capăt, și chiar și după. *Valido* plecă. Nimic nu putea fi salvat. Totul trebuia schimbat: instituțiile și oamenii. Un scandal urma altui scandal. Toată lumea știa totul sau aproape totul. Într-o scrisoare a diplomatului Sir Arthur Hopton către Carol I Stuart (26 octombrie 1633) merită să fie subliniată această frază care are sprinteneala pensulei lui Lancret[1]: „*Ducesa de Peñaranda era una dintre cele mai tinere fete ale cardinalului — duce de Lerma: se știe că ea fusese puțin cam frivolă în tinerețea ei; dar această dezinvoltură se punea pe seama firii ei vesele*". Cînd Lerma muri ducesa se căsători cu pajul ei, Avellaneda, care de mult era amantul ei oficial. Regele ordonă ca Avellaneda să fie arestat și pe ducesă o trimise la mănăstire:

„Cum! strigă ea, sînt închisă tocmai atunci cînd mă căsătoresc și astfel mă străduiesc să trăiesc împăcată cu Dumnezeu! Să se ia mai întîi măsuri împotriva femeilor care duc o existență de prostituate, și în primul rînd împotriva ducesei

---

[1] *Nicolas Lancret* (1690—1743), pictor francez a cărui creație *(Concert în parc, Dansatoare Camargo* etc.) cuprinde scene galante, scene din lumea teatrului etc. (n.r.).

de Pastrana[1] care este o «ramera»". Și urmează cîteva lămuriri. Hopton adaugă: „*De aici izbucni un al treilea scandal teribil, greu de înăbușit... Totuși, bunul și venerabilul cardinal Zapata a trimis pe una din nepoatele sale, fiica contesei de Valenzuela, în altă mănăstire; dar văzîndu-l atît de impresionat de nenorocirile contesei, gurile rele au insinuat că această nepoată nu era alta decît propria lui fiică.*"

Antonio, cardinalul Zapata, era Mare Inchizitor al Spaniei; aș găsi destul de firesc faptul că Hopton a înregistrat cu grijă și destul de ipocrit tot ce se bîrfea pe seama prelatului. De altfel, Curtea de la Madrid nu se bucura de privilegiul depravării, al corupției; moralitatea curților regale nu era cu nimic mai strălucită la Londra sau la Paris. Agrippa d'Aubigné[2] scria în *Răzbunările* (1616):

„Veniți eterne flăcări, fugiți, flăcări vestite,
Zburați; nici gînd, cei din Sodoma nu pot să vă imite...
Vă-ntoarceți uragane: cu-a valurilor spume
Să nu spălați, să ștergeți ordurile din lume"[3].

Dacă regelui îi plăceau actrițele, regina se înnebunea după comedii. La Alcazar, ca și mai tîrziu la palatul Retiro, pe o scenă permanentă, se jucau de două ori pe săptămînă scenete scurte de circumstanță: *Iubita disprețuită*, *Soțul surorii sale*, *Răzbunătorul femeii* sau *Gelozia calului* de Pedro Valdés. Mai generoasă decît regele față de pictorul său, Elisabeta dădea realmente trei sute de reali de argint pentru o comedioară pe care Lope o scria, de exemplu, în douăzeci și patru de ore; el e autorul a peste două mii de piese de acest gen. S-au numărat numai două sute de

---

[1] Ducesa era descendenta familiei Borgia prin Frederic al Portugaliei (n.a.).

[2] Théodore Agrippa d'Aubigné (1552—1630), diplomat, poet și istoric francez ale cărui opere principale sînt *Tragicele* (1616), *Aventurile baronului de Foeneste* (1617) și *Istoria universală* (1616—1620) (n.r.).

[3] Traducere: Dan Radu Stănescu (n.t.).

opere de Calderón, dintre care șaptezeci *autos* sau drame sacramentale. În 1635, anul morții lui Lope, Tirso de Molina, creatorul lui *don Juan (El Burlador de Sevilla)*, trăia la Madrid. *El Burlador* se juca încă din 1623. Velázquez cunoștea pe Lope și pe Calderón și poate și pe Tirso. Regretăm că n-a avut ocazia să ni-i înfățișeze. În multe cazuri, regina impunea subiectul operei pe care o comanda. Putem fi convinși că aproape întotdeauna era vorba de a comenta într-o manieră mai mult sau mai puțin deghizată anumite evenimente de la Curte. Manuscrisele acestor piese, care ar fi de un prețios ajutor istoricilor, din nenorocire s-au pierdut.

Mai existau în Madrid încă două teatre: Corral de la Pacheca și el Teatro de la Cruz. Erau două curți imense acoperite de o simplă pînză pentru a-i feri pe spectatori de intemperii.

Unii nobili aveau un taburet pe scenă; gîndul ne duce la piesa lui Molière *Les Fâcheux*[1]. Regina și doamnele sale asistau la reprezentație în spatele unor ferestre cu grilaj de la casele vecine. Hume scrie: „*Cu toate că aceste ferestre făceau parte din case diferite a căror intrări erau separate, ele îngăduiau mai tot timpul accesul liber pe scenă, ceea ce a dat loc unor numeroase intrigi și scandaluri; atentatele criminale asupra actrițelor deveniră frecvente chiar din partea înaltei aristocrații*".

Trupele de teatru erau ele însele niște bande de tîlhari. Nu rareori repetițiile degenerau în bătăi sîngeroase. Se trăgea spada și apărea *navaja*[2]; într-o seară, Calderón, fost soldat în Lombardia și Flandra, a fost rănit. Se pare că prodigiosul *truhán*[3] pictat de Velázquez în 1633 și identificat ca fiind bufonul Pablo de Valladolid, era în realitate un actor. El nu are nimic municipal: totuși, a fost expus în 1816 la Academia din San Fernando cu această mențiune: *Portretul unui*

[1] *Supărăcioșii* (n.t.).
[2] Cuțit, în limba spaniolă în original (n.t.).
[3] Cerșetor, în limba spaniolă în original (n.t.).

alcalde[1]. Pentru care motive? Mister. Afară de cazul cînd pretinsul bufon ar fi jucat acest rol în piesa: *El alcalde de Zalamea* de Calderón. Această explicație ar fi prea frumoasă.
La cele două teatre, regele și al său *valido* veneau mascați, înfășurați în largi pelerine negre și protejați de cîțiva credincioși *bravi*[2]. Această întunecată deghizare era de prisos: toată lumea îl recunoștea pe Filip și pe dictator. Actrițele pe care monarhul le remarca nu intrau toate la mănăstire deoarece trupele ar fi suferit și în plus aceste domnișoare știau să tacă. Era în interesul lor. De altfel, regele era mascat. Foarte adeseori, Filip al IV-lea, Olivares și curtenii organizau *broncas*[3] contra actorilor, care erau huiduiți și fluierați încît trebuiau s-o șteargă sub o ploaie de proiectile. Cojile de ouă umplute cu apă colorată erau printre armele preferate ale lui *valido*. Marañón ne spune că Olivares a plătit pentru o singură seară o notă de douăzeci de mii de reali pentru proiectile[4]. Sălbatice obiceiuri. Să remarcăm că în aceeași epocă, lui Velázquez, pictor al regelui și ușier al Camerei regale, i se plătea pe an, în principiu, cu *gamela* cu tot, aproximativ unsprezece mii cinci sute de reali, care de altfel, nici nu i se dădeau.
Pellicer și Hume ne vorbesc despre manifestațiile care aveau loc în aceste teatre în prezența reginei: „*Se dădea pe ascuns drumul pe scenă unor șerpi sau altor reptile*[5], *iar la vederea panicei generale, tînăra regină era în culmea bucuriei...*“ Ei n-au înțeles. Singura răzbunare, destul de puțin rafinată, e drept, pe care și-o putea îngădui Elisabeta, era să vadă aruncîndu-se asupra rivalelor sale animale scîrboase.
Regina muri în 1644, la patruzeci și doi de ani.

---

[1] Judecător comunal, în limba spaniolă în original (n.t.).
[2] Slugi înarmate, în limba italiană în original (n.t.).
[3] Glume de prost gust, în limba spaniolă în original (n.t.).
[4] Această notă trebuia să cuprindă mai multe rubrici: ouă, diverse proiectile, haine deteriorate etc. (n.a.).
[5] Unii pretind că ar fi vorba de șoareci (n.a.).

Velázquez o pictează în 1632. Știm că ei nu-i plăcea să pozeze: este acum o femeie bolnavă, care își pierduse toată strălucirea.[1] Surîsul din colțul gurii este amar, privirea destul de disprețuitoare. În același an, Mocenigo, ambasadorul Veneției, scria: „*În realitate, regina este dezolată să constate că regele se lasă dominat de plăceri și o neglijează cu desăvîrșire... Ea este prea puțin iubită de marii seniori de la Curte*". Velázquez a pictat veridic: un dispreț resemnat și singurătate. Ca și Elisabeta de Valois, soția lui Filip al II-lea, ea muri ucisă de nenumăratele avorturi cauzate de o boală ereditară, care a făcut ravagii printre Habsburgi și prin alte case regale. Această boală era transmisă inevitabil datorită căsătoriilor consanguine între veri primari, unchi și nepoate, în ciuda canoanelor bisericii. Aceste căsătorii au stat la originea decăderii monarhiei ereditare, al cărui principiu e atît de rezonabil în multe țări europene. Ele au constituit adevărate crime împotriva poporului.

Aceasta era lumea pe care o contempla Velázquez atunci cînd privea în jurul său. Era un univers în mișcare, schimbător, modificat de evenimentul interior: iubirile, intrigile „unicei Curți care exista pe lume", de indispozițiile regelui, de guta sau de proasta dispoziție a lui *valido*; modificat și de evenimentul extern: victorie sau înfrîngere, de ordin militar sau diplomatic, refuzul celor din Cortes-uri de a ratifica noile impozite, comploturi, interceptarea de către piratii francezi sau englezi a unor convoaie venite din Indiile Occidentale, sau sosirea, în 1635 și în

[1] În zilele noastre, apariția unui nou Velázquez poate fi considerată tot atît de senzațională ca și descoperirea unei insule necunoscute în Mediterană. Totuși, o astfel de descoperire ar fi fost făcută în Elveția (decembrie 1960): e vorba de un alt portret, un bust al Elisabetei de Bourbon, pictat fără îndoială în 1631. Din nefericire n-am putut să văd decît o reproducere proastă a pînzei (0,73 x 0,59) care pare destul de valoroasă (n.a.).

1637, la Sevilla, a unor vase încărcate cu aurul volatilizat înainte chiar ca vasele să ajungă la chei. Olivares făcea împrumuturi pe baza acestui aur de la creditorii internaționali care-i impuneau o dobîndă scandaloasă. Galioanele acostau goale. Atunci cînd Velázquez ieșea din atelierul său, și chiar și în atelier, el se găsea în mijlocul josnicilor intrigi de la curte. Culisele puterii sînt întotdeauna mizerabile. Acolo omul este sau devine laș, rău și fals. În jurul pictorului gravitau o mulțime de persoane de rang inferior, obsedante și tiranice: intendenți, scribi, fățarnici de tot felul, doamne de onoare, astrologi și șarlatani, cabotini, paznici (atelierul era vecin cu magazia de provizii), pitici și bufoni. Trăind în sînul unei lumi imbecile și feroce, el trebuia să dejoace cursele întinse în fiecare zi de idioții naturali sau profesioniști, de neajutorați, intriganți și invidioși.
Acest atelier, unde regele îl privea uneori lucrînd, era o fortăreață în care el se apăra greu. La începutul lunii septembrie a anului 1628, el pictă acolo probabil un trofeu regal: un cap de cerb împăiat... Fără prea mult entuziasm, din cauza căldurii și a moralului care îi era destul de scăzut.
Nu trebuie să ne înșele diatribele lui Pacheco. Orice s-ar fi spus, nici Filip al IV-lea, nici Olivares, nici unul dintre Granzi nu intuiau că Velázquez este un geniu, sau măcar un artist înzestrat cu un talent excepțional. El era considerat un bun funcționar, loial, punctual, destul de distant, preocupat numai de problemele artei sale. Cei care-l priveau cu simpatie spuneau despre el că este *muy buena persona*. Un om de treabă, cam original, care-și cunoaște meseria. Atîta tot. În afara palatului cîțiva artiști ca Herrera, Zurbarán, Cano știu cît valorează; dar în Castilla, el este total necunoscut. În Catalonia, în Aragon, în Levant nimeni nu a auzit vreodată vorbindu-se despre el. Pentru sevillani, el rămîne ginerele lui Pacheco, care l-a recomandat și l-a

plasat la Curte. Există curteni andaluzi care fac naveta între Sevilla și palat: „Și ginerele?" „*Nada*[1]. Are îndemnizația bărbierilor".
Căci acesta este adevărul. Zece, douăzeci, cincizeci de biografi ai marelui artist, conformiști pînă la platitudine, nu pot să ascundă adevărul. Au și fost uitate sonetele scrise în onoarea lui de către Pacheco și doi compatrioți, Gonzales de Villanueva și nemuritorul Luis Vélez de Guevara[2] cu prilejul manifestației andaluze în piața din fața bisericii Sfîntului Filip. Mai tîrziu, cam prin 1653, Baltasar Gracián îl va cita în trecere pe Velázquez în cartea sa: *Criticón*. Quevedo, va vorbi în 1629 „despre marele Velázquez" în cîteva versuri care vor fi publicate abia în 1670! În acea epocă el nu reprezenta nimic.
Pictează. Deodată, în curte se aude zgomotul unei cavalcade; din fundul palatului răzbate o rumoare. Ușa se deschide. E Rioja.
„Diego, curierii din Aragon au confirmat acum cîteva clipe că mîine el va fi aici!"
Velázquez surîde. Își ridică ochii de pe pînză și se gîndește la cel ce va veni. E plin de încredere și are dreptate. Cel ce va apare, în toată gloria sa, este un ambasador extraordinar și în același timp unul dintre prinții picturii universale: un om care îl va revela pe Velázquez lui însuși și altora: Rubens.

---

[1] Nimic, în limba spaniolă în original (n.t.).
[2] Nu voi înceta să repet că Lesage a tradus integral cartea sa *Dracul Șchiop* din *El Diablo Cojuelo* a lui Guevara, iar Montherlant a adaptat *Reinar después de morir*, de același autor, ceea ce a dus la apariția unei piese splendide: *Regina moartă* (n.a.).

CARTEA A II-A

PICTÎND ÎN VID
1629 — 1638

El picta Curtea, şi încă ce Curte!
PROSPER MÉRIMÉE

I. RUBENS ŞI ITALIA

Peter Paul Rubens este unul dintre acele personaje fantastice care, în timpul pe care şi-l petrec pe pămînt, trăiesc viaţa a cinci sau şase personalităţi de prim ordin, înzestraţi cu talente diferite. Opera sa artistică — colosală — umple muzeele. Cuvintele se pierd şi, din opera sa diplomatică, nu rămîn decît relatări cu atît mai confuze, cu cît misiunile cu care era însărcinat aveau de cele mai multe ori un caracter secret. Aceea pe care o vom evoca prezintă o importanţă istorică destul de mare. În 1603, acest pictor super-agent confidenţial, drumeţ genial ce cutreieră curţile Europei pe picior de război, fusese trimis de ducele de Mantua la Valladolid. El era purtătorul cadourilor destinate lui Filip al III-lea şi ale acestui sărman duce de Lerma, căruia îi făcu un portret ecvestru, azi dispărut; a fost luat probabil de mauri. Nu se ştie nimic precis despre scopurile diplomatice ale acestei prime călătorii. În acel an, la 24 martie, murea Elisabeta, regina Angliei. În anul următor, Spania semna pacea de la Londra. Mai tîrziu, în 1610, pictorul Mariei de Medicis nu a fost poate străin de peripeţiile fugii Charlottei, prinţesă de Condé[1], la Bruxelles. Henric

[1] Charlotte-Marguerite de Montmorency, prinţesă de Condé, mama marelui Condé, a prinţului de Conti şi a Annei-Geneviève de Bourbon, mai tîrziu, Mme de Longueville. Trebuie citită frumoasa carte a Jeaninei Delpeche: *L'âme de la Fronde, Madame de Longueville*, Paris, 1957 (n.a.).

al IV-lea, care o iubea cu pasiune, a urmărit-o cîtva timp, deghizat. La Bruxelles, Spinola, vizitorul personaj velazquezian, a reținut-o pe prințesă. Dar indiciile sînt prea puține și sîntem nevoiți să facem supoziții hazardate.

În 1603, ducele de Mantua dorea să-și manifeste devotamentul față de coroana Spaniei: Rubens a debarcat la Alicante o caretă ușoară și rapidă, șase cai, unsprezece archebuze de un model recent, vase de cristal conținînd parfumuri, totul destinat regelui. Ducelui de Lerma, favoritul, i s-au oferit șaisprezece cópii după Rafael executate de Faccheti, iar contesei de Lemos, favorita, o cruce și sfeșnice de cristal. Contele de Lemos este acela căruia, la 19 aprilie 1616, patru zile înainte de a muri, Cervantes i-a dedicat romanul său eroic *Persiles și Segismunda*[1].

În timpul primei sale misiuni spaniole, Rubens, careta sa, archebuzele și picturile sale au străbătut distanța dintre Alicante și Valladolid pe sub trombe de apă imprevizibile, care au deteriorat reproducerile după Rafael, de unde faimoasa scrisoare a lui Rubens către secretarul de stat al ducelui de Mantua, Annibale Chieppio:

„Să nu creadă Serenissima Voastră că dramatizez situația pentru a lăuda cu anticipație calitatea reparațiilor pe care le voi face cu o grijă cu atît mai mare cu cît Alteța Sa a avut ideea de a mă institui păzitor și însoțitor al unei serii de tablouri la care eu nu am contribuit nici măcar cu o trăsătură de pensulă. Vă fac cunoscut aceasta nu din resentiment, ci din cauza unei propuneri ce mi-a făcut-o domnul Annibale Iberti: el ar dori să pictez, aici în grabă, mai multe pînze cu colaborarea pictorilor spanioli. Mă voi supune, dacă va fi nevoie, dar fără să aprob pentru nimic în lume acest proiect, avînd în vedere timpul scurt care mi-a fost hărăzit, importanța restaurărilor unor tablouri deteriorate, talentul aproximativ și nepăsarea artiștilor localnici, și de asemenea, căci faptul are o mare importanță, meseria

[1] E vorba de romanul *Trabajos de Persiles y Segismunda* apărut postum în 1617 (n.r.).

acestor oameni care se deosebește în totul de a mea. (Ferească Dumnezeu să le semăn vreodată în ceva!) În concluzie, pergimus pugnantia sexum cornibus adversis componere. *Secretul unei astfel de aventuri, este, în plus, iluzoriu; colaboratorii mai ocazionali îl vor difuza; își vor bate joc între ei de munca mea și de retușurile mele, dar în afară ei își vor atribui tot meritul acestor opere mai ales cînd vor afla că ele sînt destinate ducelui de Lerma, și în consecință, vor fi expuse într-o galerie publică. În ceea ce mă privește, eu acord prea puțină importanță acestui lucru, din care nu fac o chestiune de amor propriu; dar sînt convins că această operație lipsită de eleganță ar fi cunoscută imediat; ne-ar trăda în primul rînd prospețimea picturii, fie că ar fi opera altora sau a mea, iar amestecul mijloacelor tehnice ar avea același rezultat. Într-adevăr nu voi întreprinde o asemenea lucrare decît forțat și constrîns, căci principiul meu din totdeauna este de a nu-mi amesteca efortul cu efortul nici unui alt pictor, oricît de genial ar fi. În plus, în cazul care ne preocupă, mi-aș compromite în zadar reputația, care nu este necunoscută spaniolilor, semnînd opere mediocre și nedemne de mine.*"

Rubens a reparat stricăciunile și într-o altă scrisoare, din 17 iulie 1603, spuse aceluiași Annibale: „*Ducele de Lerma a luat tablourile drept originale, cel puțin în mare parte, fără să aibă nici cea mai mică îndoială, și fără ca noi să fi adăugat ceva spre a-i întări convingerea*"[1].

În 1628, Rubens era însărcinat cu o misiune dată de fiica lui Filip al II-lea, Isabela-Clara-Eugenia, guvernatoarea Țărilor de Jos. Era vorba de a negocia pacea și, dacă era posibil, o alianță cu Anglia în momentul în care Olivares avea să-l atace pe Richelieu în afacerea Mantua. Buckingham era încă puternic, cu toate că raporturile sale cu Carol I erau de o cu totul altă natură decît acelea care l-au dat pe mîna lui pe Jack Stuart și pe care nu ne mai este îngăduit să le ignorăm, din

[1] Rubens s-a amuzat probabil copios scriind aceste cuvinte (n.a.).

păcate! Învins în anul precedent de cardinal în insula Re, el dorea cu nerăbdare să-și ia revanșa. Așteptînd ca Felton să-l ucidă, el îi dăduse lui Rubens instrucțiuni foarte precise.

Olivares și Filip al IV-lea primesc pe un astfel de trimis ca pe un ambasador extraordinar. Rubens nu poate fi primit cu ceremonialul obișnuit, dar „dorințele sale sînt ordine", „el este la palat ca la el acasă", se precizează: „Vă punem la dispoziție atelierul care se găsește la Alcazar". Se adaugă fără îndoială: „Cu pictorul care se găsește înăuntru." Curînd vom vorbi din nou de pictură.

Rubens este încîntat de această primire. „*Carol I*, scrie Hume, *îi dăduse în secret scrisori de acreditare și Rubens descrie cu entuziasm, în corespondența sa cu lordul Carlisle, apropierea amicală dintre cele două popoare. Totuși nu a fost prea ușor să se înțeleagă, mai întîi, asupra preliminariilor de pace. Exilații irlandezi — catolici stabiliți la Madrid — continuau să reclame zgomotos ajutoare în arme spre a duce la bun sfîrșit revolta proiectată împotriva guvernului protestant și se arătară nemulțumiți de schimbarea radicală a poziției lui Olivares*"[1]

Valido tergiversează, ridică obiecțiuni, primește un alt trimis special al coroanei Angliei venind de la Torino, părintele Scaglia, care îi confirmă că totul e gata și îi exprimă mirarea contelui de Carlisle. Olivares îi răspunde „*că este un servitor devotat lui Carlisle. I-am fost, adaugă el, în momente penibile și cu toate că îl consideram prieten al Franței, atunci cînd el era aici...*" Totuși, Rubens insistă. Oare cum primea el de la Londra instrucțiunile sale cifrate desigur și prin ce intermediari? Nu știm.

În interesanta sa lucrare *Sombra y Enigma de Velázquez*, Juan de la Encina scrie că, în această împrejurare, „*pentru marele maestru de la Anvers problema diplomatică era destul de secundară*".[2]

---

[1] Cf. Martin Hume: *La Cour de Philippe IV*, *op. cit.* (n.a.).
[2] Buenos Aires, 1952, (n.a.).

Transpare totuși că la Madrid el aste acela care conduce negocierile avînd o abilitate deosebită. Căci, constată Hume: *„Olivares renunță în sfîrșit la tactica sa de tergiversare și, în vara anului 1629, el trimise pe Rubens la Londra cu titlurile de ambasador și secretar al Consiliului. Aplanarea dificultăților s-a datorat în mare parte înaltei personalități a lui Rubens.“*[1]

În Arhivele naționale din Simancas, se pot vedea copiile după rapoartele diplomatice scrise în italiană de Rubens, trimise de la Londra lui Olivares, din iunie pînă în septembrie 1629. Această corespondență dovedește categoric că Rubens a jucat un rol considerabil. El devenise un gentilom diplomat care picta; și mulți îl considerau probabil, pe bună dreptate, ca pe europeanul cel mai bine informat din vremea sa. După pacea semnată între Anglia și Spania la 15 septembrie 1629, el fu copleșit cu onoruri de Carol I. Filip al IV-lea nu putea să se arate mai puțin generos. El îl numi pe Rubens secretar al Consiliului privat al Țărilor de Jos, cu o pensie de o mie de ducați, și succesiunea asigurată pentru fiul său, Albert. În afară de aceasta îi oferi ca amintire un inel.

Acesta este omul care intră în atelierul lui Diego Velázquez. Ce n-am da pentru a trăi cîteva clipe în trecut, pentru a fi spectatorii anumitor confruntări, pentru a vedea față în față, pe Balzac și Stendhal, pe Wagner și Liszt, pe Napoleon și Goethe, pe Velázquez și Rubens!

Majoritatea biografilor lui Velázquez recunosc că Rubens a avut un șoc în fața operelor sevillanului. Pentru a determina intensitatea șocului dispunem de două mărturii, dintre care una directă, aceea a lui Gaspar de Fuensalida, unul din grefierii palatului. Este o mărturie prestată sub jurămînt. Cealaltă este indirectă și se găsește în *Arta picturii* a lui Pacheco. Am putea-o privi cu o oarecare suspiciune dacă nu ar fi fost confirmată, și completată, de mărturia lui Fuensalida.

---

[1] Cf. Martin Hume, *op. cit.* (n.a.).

Pacheco scrie: „*Rubens nu a avut deloc relații cu ceilalți pictori. El legă prietenie numai cu ginerele meu — cu care corespondase deja — și Rubens i-a favorizat mult operele, pentru modestia sa* (y favoreció mucho sus obras, por sa modestia) *și împreună, ei au vizitat Escurialul*".

Este în același timp foarte precis și foarte vag. Cu ce l-a favorizat Rubens pe Velázquez? În ce fel? Cît despre corespondență, ne este îngăduit să presupunem că ea se referea pur și simplu la preparativele de călătorie ale lui Rubens, ducînd în bagajele sale opt tablouri care au fost expuse în Sala oglinzilor, alături de *Expulzarea maurilor*. Din acestea nu au rămas decît două la muzeul Prado: *Achile printre fiicele lui Lycomede* și *Pomena*. Despre celelalte, *David sugrumînd un urs*, *Cain ucigîndu-l pe Abel*, *Mucius Scaevola* etc., nu se mai știe nimic. În plus, totul trebuia să fie pregătit ca Rubens să poată picta un *Filip al IV-lea ecvestru* (pe care flăcările incendiului din 1734 l-au mistuit), și o duzină de alte portrete printre care pe cel al Elisabetei, al infanților Ferdinand și Carlos etc. Portretul-bust al lui Filip al IV-lea pe care l-am văzut la Madrid, în palatul Oriental, este zguduitor: execuție capitală! Pentru a se destinde, între două ședințe de poză sau unele conversații diplomatice, știm că Rubens a copiat de asemenea mai multe picturi ale lui Tițian: *Samson*, *Venus și Cupidon*, *Băile Dianei*, *Filip al II-lea* etc. Totul în nouă luni. Pînzele și culorile erau pregătite, fără îndoială, dar nici urmă de Snyders, de Wildens, de Van Dyck! Rubens picta singur, aproape întotdeauna de față fiind Velázquez, care era, într-o oarecare măsură, în serviciul ambasadorului extraordinar. Este evident, că din punct de vedere al virtuozității pure, Diego a avut mult de învățat. În prezența acestei ființe ciclopice, un adevărat Balzac al picturii, andaluzul trebuie să fi încremenit de admirație.

Rubens nu era mai puțin impresionat, însă din alte motive. Oare ce a spus, ce a proclamat el în public, după ce a examinat operele lui Velázquez,

după ce l-a văzut pictînd? Fuensalida repetă spusele lui Rubens sub jurămînt, în fața Consiliului Ordinelor în 1658, în momentul în care era vorba să se confere pictorului Ordinul de Santiago. Citez:

„...*L-am cunoscut pe Velázquez, la palat, în preajma maiestății-sale, avînd reputația de a fi cel mai mare pictor care există și a existat vreodată în Europa, așa cum mărturisea Rubens, un mare pictor care a venit la această curte...*"

Nu avem nici un motiv să credem că Fuensalida a fost un sperjur. Voi da o dovadă destul de impresionantă a sinceității sale. Fiul său, șef la *cereria*[1] palatului (mare cerar sau, dacă vreți, lampagiu șef), era unul din rivalii lui Velázquez în 1652, atunci cînd acesta a solicitat funcția de mare furier al maiestății-sale. Pictorul a fost preferat: Fuensalida ar fi putut să-i poarte pică din cauza eșecului fiului său. El nu întreprinse nimic, și depoziția lui are din această cauză mai multă greutate.

Astfel se explică expresia lui Pacheco calificînd atitudinea lui Rubens: *por su modestia*[2]. Șocul, emoția produse de examinarea picturii lui Velázquez au fost intense. Fără îndoială, el s-a exprimat simplu și foarte sincer: „Este un foarte mare artist. Îl consider un pictor mai bun decît mine".

Această „mărturisire" cum va spune mai tîrziu Fuensalida, îi va părea lui Pacheco, al cărui orgoliu ne este binecunoscut, atît de neverosimilă încît nu va îndrăzni s-o menționeze, de teamă de a nu fi crezut. Trebuie să credem, fără ezitare, în generozitatea lui Rubens față de acela care era menținut, la Curte, în rîndul bărbierilor. Se înțelege ce serviciu de neprețuit i-a adus lui Velázquez ambasadorul. Aici nu mai este vorba de părerea unui trăgător de draperii, sau a lui Rioja, secretarul, confident de serviciu. Rubens era nu numai un artist de mare renume, dar și un diplo-

[1] Lumînărie, în limba spaniolă în original (n.t.).
[2] Datorită modestiei lui, în limba spaniolă în original (n.t.).

mat care putea să hotărască războiul sau pacea. Eugène Fromentin în *Maeștrii de odinioară* ne face despre Rubens un portret care ne ajută să-l înțelegem: „*E frumos, cu o educație aleasă și cultivat. A păstrat din educația familială gustul pentru limbile străine și ușurința de a le vorbi: scrie și vorbește latina; îi plac lecturile sănătoase și serioase; îi făcea plăcere, în timp ce picta, să i se citească din Plutarch sau Seneca, și era tot atît de atent la lectură ca și la pictură. Trăiește într-un lux extraordinar, locuiește într-o casă princiară; are cai de rasă pe care-i călărește seara, o colecție unică de obiecte de artă cu care se desfată în orele sale de repaus. Este ordonat, metodic, și rece în disciplina vieții sale particulare, în organizarea lucrului său, în educarea spiritului și într-o oarecare măsură în igiena tonifiantă și sănătoasă a geniului său. Este neafectat, echilibrat, deosebit de fidel în relațiile cu prietenii săi, simpatizînd orice om de talent, inepuizabil în încurajarea debutanților. Nu există succes pe care să nu-l ajute cu bani sau cu elogii. Marea sa răbdare față de Brouwer constituie un episod celebru din viața sa de binefacere și una din cele mai puternice dovezi despre spiritul său de camaraderie. Adoră tot ceea ce e frumos și nu-l separă de ceea ce e bine... Grația sa este aceea a unui om care vede totul mare și puternic, și surîsul unui astfel de om este încîntător. Cînd întîlnește un subiect mai rar, cînd încearcă un sentiment profund și luminos, cînd inima îi palpită de o emoție puternică și sinceră, el pictează* Comuniunea Sfîntului Francisco din Assisi, *și atunci, în ordinea concepțiilor pur morale, el atinge cea ce este mai frumos în adevăr, iar prin aceasta el este tot atît de mare ca tot ceea ce există pe lume.*“

Sînt adînc mîhnit de a nu fi de aceeași părere cu Gabriel Rouchès autorul unei remarcabile *Istorii a picturii spaniole* citată anterior; el afirmă că Velázquez terminase *Los Borrachos* cînd Rubens se afla la Madrid. Poate greșesc considerînd *Borrachos* ca una din operele-cheie ale lui Velázquez.

Atunci cînd Rubens a prezentat scrisorile de acreditare regelui și lui Olivares, tabloul *Borrachos* — intitulat mai întîi *Bacchus* — nu era încă început. Opera a fost executată în septembrie sau octombrie 1628 și cred că explicația dată de Jacinto Picón este cea bună: flamandul care-l simpatiza într-adevăr pe Velázquez îi povesti acestuia o serbare bachică ce avusese loc la Bruxelles, în prezența Isabelei-Clara-Eugenia și a soțului ei, arhiducele Albert, serbare care pare că a fost reprezentată exact în *Borrachos*.

Totuși, s-a spus și s-a repetat că influența lui Rubens asupra lui Velázquez fusese nulă. Eu sînt departe de a fi în măsură să dau un aviz tehnic asupra acestei probleme. Dar mi se pare că această influență a fost destul de puternică, aș spune chiar providențială. Velázquez nu a mai considerat arta picturii, în timpul și după apariția lui Rubens, așa cum o considerase înainte. Viața i s-a modificat profund. Există un Velázquez dinainte și un altul după 1629. Este vorba de două personaje distincte.

La un om de geniu este greu de precizat ceea ce l-a impresionat și ceea ce aparține altuia în contextul talentului său: geniul transformă totul, adaptează totul scopurilor sale. Este o pasiune a inteligenței care posedă în tăcere și restituie într-un fel insesizabil ceea ce a inspirat-o. Ar fi nevoie de o mărturisire. Velázquez nu a mărturisit nimic. Dar mă întreb: cui i s-ar fi spovedit? Dacă influența lui Rubens asupra lui Velázquez ar fi fost vizibilă, aceasta ar fi însemnat că sevillanul nu avea geniu. El nu a luat nimic de la Rubens: l-a înțeles. Aș adăuga că dacă unul dintre cei doi pictori trebuia să ia ceva de la celălalt, Rubens ar fi fost acela care ar fi trebuit să ia de la Velázquez.

E clar, sevillanul nu și-a modificat deloc maniera de a picta. De ce ar fi făcut-o? De ce i-ar fi dat Rubens un asemenea sfat? Totuși, fără să fiu un „expert", se poate nota la Velázquez, începînd din 1629, o anumită suavitate, mai puțină rigiditate,

o mai mare *îndemînare* în sinceritatea expresiei, mai multă degajare și mai multă *îndrăzneală*. Rubens nu are aici probabil nici un amestec. Dar flamandul i-a dat tînărului pictor încredere în el însuși într-un moment decisiv. Ceea ce e mult. Acest bărbat în vîrstă de cincizeci de ani, poliglot, care cunoaște aproape toate curțile domnitoare din Europa, manierat, diplomat, suveran al imperiului barocului, pictase aproape o mie de pînze. Gloria sa este universală. El declară:
„Velázquez e mai mare ca mine".
Sau, dacă punem la îndoială mărturia lui Fuensalida și Pacheco:
„Velázquez este un foarte mare pictor".
Puțini artiști știu să se arate mai mari prin generozitate decît prin geniul lor. Rubens este unul dintre acești oameni excepționali. Cum să nu fi beneficiat Velázquez de sfaturile lui trăind alături de el timp de nouă luni? Cum să nu fi fost influențat de acest gigant? Rubens i-a deschis o primă ușă oferindu-i prilejul să picteze *Los Borrachos*. Se dă uitării faptul că această bacanală ar fi constituit, în absența flamandului, *O NECUVIINȚĂ* a pictorului față de Casa regală. Din prietenie, din admirație și, îndrăznesc să spun, prin protecția sa, Rubens i-a dat ocazia lui Velázquez să mai picteze și altceva în afară de portretele Habsburgilor și ale bufonilor. Cum de a trecut neobservat acest lucru? Cum de nu s-a înțeles că apariția lui Rubens respectată și temută la palat a transformat total condiția morală și socială a ușierului? L-a pictat pe Bacchus? Desigur, sugestia aparține Excelenței-sale don Peter Paul de Rubens. Regele, Olivares, curtenii, intendenții, ușierii, pușlamalele, bufonii, piticii și valeții socotesc ideea ca amuzantă, originală. Și, miracol, regele va plăti! Rubens ne înfățișează scene mitologice licențioase și uneori violente, în maniera flamandă. De ce l-ar fi imitat Velázquez? El reprezintă, din *memorie*, culegători de struguri castillani sau andaluzi, care știu să bea. Este o scenă populară spaniolă, de o distincție aristocratică,

prima din cele patru foarte mari compoziții ale pictorului, împreună cu *Lăncile*, *Meninele*, *Torcătoarele*, patru culmi ale artei. După aceea, el va trata alte două subiecte mitologice: *Făurăria lui Vulcan* și *Marte*, cu un fel de umor andaluz imperturbabil, de un naturalism travestit care încîntă.

Pictată în Italia, așa cum remarcă Ortega y Gasset, *Făurăria* e mai întîi o potcovărie. Apolo intră și-i spune lui Vulcan, sărmanul șchiop hirsut: „Dragul meu, ești un încornorat". „Pe Zeus!" Cît despre ucenicul din dreapta, rămas cu gura căscată, este imaginea stupefacției moliereşti. Aceste șase personaje nu sînt în căutare de autor[1]: ele nu interpretează nici pe Lope, nici pe Tirso, nici pe Calderón, ci pe Molière.

Probabil că fără Rubens nu ar fi existat nici *Borrachos*, tablou pe care, s-o spunem în trecere, Franța l-a restituit Spaniei, nici *Făurăria lui Vulcan* și nici, poate, misterioasa *Venus*.

La Madrid, Rubens a fost privit ca artist de către criticii specialiști în pictură; istoricii l-au considerat mai ales ca diplomat. Rubens era diplomat și pictor, de unde importanța și influența considerabilă exercitată asupra aceluia al cărui atelier îl ocupa și cu care se întîlnea zilnic. În acea epocă, Rubens nu abordase ultima sa perioadă de creație, influențată de Bruegel, și din care ne-a lăsat admirabila *Chermeză* de la Luvru. Era încă în perioada lui italiană.

Italia! Rubens trăise în patria artelor pe care o visa Diego la Sevilla, în fundul atelierului lui Pacheco din San Sulpicio; este evident că Rubens a evocat în fața lui Velázquez Roma, Veneția, Florența, Genova, Mantua. Este mai mult decît probabil că Rubens a intervenit pe lîngă *valido* sau pe lîngă rege ca prietenul său să poată pleca în Italia. Atunci cînd examinăm cu luciditate situația pe care o avea Velázquez la Curte nu ve-

---

[1] Aluzie la piesa lui Pirandello: *Șase personaje în căutarea unui autor* (n.t.).

dem *cum* ar fi putut fi trimis în Italia fără să se fi făcut pe lîngă rege intervenția decisivă în favoarea sa; și, în afară de Rubens nu era *nimeni* care ar fi putut face un asemenea demers. Rubens i-a deschis, deci, o altă poartă, spre o lume pe care Velázquez avea ambiția de a o cunoaște și pe care era necesar s-o cunoască.

La 28 iunie 1629, contele de los Arcos îl înștiințează pe controlorul palatului: „*Maiestatea-sa a binevoit să acorde licență lui Diego Velázquez* (mereu fără «don»), *pictor al Casei sale, de a merge în Italia, și a ordonat ca el să beneficieze în timpul absenței sale de salariul și avantajele actuale...*“ Diego are nevoie de bani. Nu vor să-i dea, iar regele trebuie să intervină personal; la 22 iulie el dictează ordinul următor:
„*Regele: D. Mateo Ibañez de Segovia, din ordinul de Calatrava, vistiernicul meu general. Vă ordon ca, din banii pe care-i aveți sau i-ați putea avea în pază, în caseta mea închisă cu trei chei, să luați, prin intermediul contabililor vistieriei mele care dețin cele două chei, pentru a da lui Diego Velázquez, pictor, patru sute de ducați în monede de argint, valorînd o sută cincizeci de mii de maravedis*[1]. *Trei sute în contul celor ce i se datorează pentru picturile pe care le face în serviciul meu și cealaltă sută ca plata unei picturi reprezentîndu-l pe Bacchus, pe care a executat-o pentru mine...*“
Velázquez primește deci trei sute de ducați de argint, suma care reprezintă salariul ce i se cuvine pe timp de doi ani; și cealaltă sută pentru *Borrachos*. Olivares face să-i parvină două sute de ducați de aur, o medalie gravată cu efigia regelui, scrisori de acreditare prin care misiunea sa este justificată pe lîngă autoritățile din Roma, Veneția, Ferrara și Bologna.

[1] Deoarece sîntem nevoiți să facem socoteli, este bine să știm că ducatul de argint valora 11 reali de argint și nu de monede divizionare; iar realul de argint valora 34 maravedis, adică aproximativ 0,75 pesetas (n.a.).

El pleacă din Madrid la 29 iulie și se îmbarcă la Barcelona la 10 august pe corabia lui Ambrosio Spinola, care sosește cu bine la Genova, zece zile mai tîrziu. Gonește imediat spre Milano și Veneția. Ni se spune că a făcut „o călătorie excelentă cu toate că situația era destul de tulbure". În realitate, el a găsit în Statele venețiene război și ciumă. Bandiții imperiali, comandați de Atringer și Gallas, jefuiau și făceau ravagii. Francezii nu au putut salva Mantua, prădată în iulie 1630. Mantua mai era încă o mare cetate a artei, cea mai animată după Roma, Veneția și Florența. Puține lucruri au mai rămas în ea: imense tezaure ale civilizației noastre au fost distruse de brute așa cum s-a întîmplat la Roma în 1527.

Oare cum a fost primit tînărul artist în Italia? Două documente ne informează: o scrisoare a lui Flavio Atti, ambasadorul Parmei la Madrid, înmînată ducesei de Parma la 29 iunie 1629; și o altă scrisoare, trimisă de ambasadorul Florenței la Madrid, Averado de Medicis, arhiepiscopului de Pisa, la 22 septembrie 1629[1]. Scrisoarea lui Flavio Atti constituie evident o piesă de poliție. Citez:

„Am adresat astăzi ducelui, Seniorul meu, o scrisoare de prezentare în favoarea lui Diego Velázquez, ușier și pictor al Casei maiestății-sale, care pleacă în Italia pentru a se perfecționa în arta sa, după cum afirmă. El are scrisori din partea Nunțiului pentru Roma și scrisori din partea celorlalți ambasadori. Cît despre mine, eu cred că el pleacă în Italia ca informator, ca și Carlo Pu..., slujitor al regelui și el, care se duce la Milano și a cărui misiune este, în realitate, spionajul. El pleacă duminica următoare în tovărășia marchizului de Spinola. Eu însumi am văzut scrisoarea trimisă de contele-duce de Olivares lui don Juan de Velilla în care îi ordonă acestuia să pregătească pentru miniștrii tuturor pu-

[1] Aceste două scrisori a căror autenticitate este certă au fost descoperite de Karl Justi în arhivele familiilor Medicis și Farnese și publicate în cartea sa: *Diego Velázquez und sein Jarhrhundert*, Bonn, 1888 (n.a.).

terilor scrisori al căror purtător va fi Diego Velázquez. În orice caz, cred că sub aceste aranjamente se ascunde intenția de a procura pictorului o mică colecție de cadouri. Oricum, este sigur că el pictează în apartamentele maiestății-sale unde l-am văzut deseori; specialitatea lui este portretul. Uscero di Camera *înseamnă puțin mai mult decît portar și mai puțin decît* Agiutante di Camera, *funcție pe care el nu o are și cu care nu are nimc de-a face... Maiestatea-sa se duce din cînd în cînd să-l vadă pictînd. Vă dau această informație pentru ca dumneavoastră să știți cum să-l tratați. Nu știu dacă pictorul Amidano îl cunoaște; ar fi interesant dacă ar putea să se cunoască. Bineînțeles, Amidano va trebui prevenit că trebuie să-și țină gura...*"

Iată-l deci pe Velázquez considerat și semnalat ca spion. Nu este surprinzător — era să scriu „pentru vremea aceea" — dar în zilele noastre s-au văzut lucruri mult mai neroade și mai murdare. Medicis își previne astfel curtea:

„*Acum cîteva zile am dat o scrisoare de recomandare unui pictor favorit al Regelui și al contelui de Olivares, numit Diego Velázquez, plecat în Italia în tovărășia marchizului de Spinola, pentru a vizita Lombardia și Veneția, apoi Florența și Roma. Aș dori ca atunci cînd va veni, să nu i se acorde onoruri nici prea mari, nici prea puține; ar fi de dorit ca un pictor oarecare să-i dea găzduire,* come da sè, *iar Altețele Lor și Prinții să-l trateze cu bunăvoință. Nu am nimic de reamintit seniorului-conte, dar totuși aș vrea ca toți să i se adreseze cu dumneavoastră; este un favorit al Regelui și al Contelui și în plus ușier al Casei regale... Cu toate acestea, nu aș vrea mai tîrziu să se poată lăuda în fața curtenilor de aici că a primit din partea prinților noștri mai multe semne de curtoazie decît se cuvine unui pictor. L-aș sfătui pe Marele Duce să-l lase să-i facă portretul și să-i ofere apoi un lanț cu medalie... pentru că spaniolilor de origine obscură nu trebuie să le arăți nici prea multă, nici prea puțină considerație...*"

Într-un cuvînt Velázquez trebuia să fie onorat tot timpul cît rămînea în Italia ca pictor al lui Filip al IV-lea și favorit al favoritului. Medicis, bine informat despre culisele Curții madrilene, îl considera, personal, ca fiind o cantitate neglijabilă. Am citit într-un interesant *Omagiu* lui Velázquez, scris cu prilejul celui de al treilea centenar al nașterii Maestrului (1899), de către pictorul sevillan Juan Valera: *„În 1629, Velázquez a făcut prima sa călătorie în Italia unde a fost bine primit și răsfățat...“ Un spion răsfățat*, într-un anumit fel.

Spion sau servitor, Velázquez își va aminti de această primire. Puțin îi păsa: era în Italia!

La Veneția, a fost găzduit de ambasadorul Spaniei, Cristobal de Benavente. El a copiat cîteva tablouri de Țițian, Tintoretto și Veronese. Una din aceste cópii, aceea a *Cinei cea de taină* a lui Tintoretto, a ajuns cu siguranță în Spania și a fost în posesia lui Filip al IV-lea. Apoi, i s-a pierdut urma. Tintoretto, pictor dinamic, pasionat de lumină și spațiu, deschizător de abisuri, a avut în mod cert asupra lui Velázquez o influență mult mai mare decît s-ar crede. Marele merit al lui Velázquez în Italia, în timpul acestei prime călătorii, este de a fi rezistat tentației de a imita.

E probabil că sevillanul a urcat pînă la Bassano. A coborît evident la Loretto, a petrecut două zile la Ferrara, un timp nedeterminat la Bologna și a rămas un an la Roma sub protecția cardinalului Barberino.

G.Rouchès semnalează că, nefiind documentat, Karl Justi *„și-a îngăduit o glumă regretabilă inventînd un jurnal al artistului din timpul ședерii sale în Orașul etern“* ca și *„un* Dialog despre pictură *alcătuit cu împrumuturi de la Pacheco“*. Dar cel mai amuzant lucru e că același Justi se arată profund indignat de inventarea în secolul al XVIII-lea a unui *Memoriu* apocrif al sevillanului privind tablourile expuse la Escurial.

Velázquez, ne previne grandilocvent Pacheco, este găzduit la Vatican, în palatul familiei Medicis, apoi la contele de Monterrey, ambasadorul Spaniei. El execută cópii după Michelangelo și Rafael *(Judecata de apoi, Disputa sfintei împărtășanii* etc.). Tițian a făcut și el o copie după tabloul *Iulius al II-lea* de Rafael, scoțînd în relief anumite tonuri, în special culoarea roșie a mantiei și a calotei. Cred că *Peisajele de la Villa Medicis* sînt ulterioare. El pictează un autoportret, *Tunica lui Iosif*, *Făurăria lui Vulcan*, și diferite studii și desene, astăzi pierdute. Să nu ne surprindă acest fapt. La moartea Maestrului numeroase pînze, în special amintirile italiene, au fost subtilizate de o manieră ciudată și probabil împrăștiate. Velázquez își semna foarte rar operele și unii beneficiari ai succesiunii lui nu avuseseră poate nici un interes să le autentifice, și vom vedea pentru ce. Maestrul primește ordinul de a se duce la Neapole pentru a face portretul infantei Ana-Maria, sora regelui, care era pe punctul de a se recăsători cu regele Ungariei, viitorul împărat Ferdinand al III-lea. Portretul expus la Prado este remarcabil și atît de veridic încît ne întrebăm ce au găsit oare atît de extraordinar la această femeie istoricii de artă și ceilalți: sîntem oarecum surprinși că surîsul acestei guri strîmbe l-a putut face pe Carol Stuart să escaladeze un zid.

Marele senior — și în plus, foarte frumos! — e Velázquez. El s-a pictat, fără îndoială, privindu-se într-o oglindă și și-a reprodus fidel imaginea. Geniul îi strălucește în privire. Galeria Capitolină din Roma este cea care posedă această operă admirabilă.

Am citit de numeroase ori că vice-regele Neapolului, ducele de Alcala, era „prieten" cu Pacheco. Probabil, tot așa cum regele era „prieten" cu Velázquez! Acesta din urmă nu a întîlnit la Neapole decît un singur prieten: pe marele Ribera, născut la Jativa, nu în 1588, cum se crede în general, ci în 1591, așa cum a dovedit-o savantul meu prieten, doctorul Sarthou Carreres, care ne-a prezen-

tat frumoasa țară a lui Ribera și a familiei Borgia. La Neapole, Ribera, care trecuse prin momente grele, picta încă sub paza spadasinilor care-i păzeau atelierul și-l escortau pe stradă. Ni-i imaginăm pe elevii săi înarmați cu pumnale, încadrîndu-l pe stradă, și cîțiva *bravi* deschizînd și închizînd cortegiul. Totuși, el a fost ales la Academia San Luca, este pictorul vice-regelui, e un mare personaj. Se spune că duce o viață pe picior mare, „cu fast".

O prietenie desigur foarte sinceră unește pe Ribera și Velázquez. Fără îndoială că au corespondat. Chiar și o singură scrisoare de-a lor ar fi prețioasă, dar nu avem niciuna. E posibil ca sevillanul să-l fi întrebat pe amfitrionul său — așa cum o va face mai tîrziu Juseppe Martinez, un alt prieten al lui Velázquez — dacă nu se gîndea să se reîntoarcă în Spania. Autorul *Martiriului Sfîntului Bartolomeu* i-a răspuns lui Martinez: „Dragă prietene, cea mai fierbinte dorință a mea ar fi să mă întorc în patrie. Dar tare mă tem că în primul an voi fi primit ca un mare pictor; iar în cel de al doilea voi fi considerat ca un insignifiant. Pentru străini, Spania e o mamă grijulie; pentru fiii ei este o mamă vitregă."

Cuvinte amare, care sînt pe buzele multor exilați și care exprimă o disperare profundă. În răspunsul lui Ribera există mult adevăr. Spania este cîteodată dură pentru copiii ei sau pentru fiii ei adoptivi. Ca și Sfînta Tereza, „ea îi consideră prieteni pe cei ce-i fac rău." Diego Velázquez putea să rămînă în Italia și să-și aducă acolo soția. Oriunde, la Roma, la Veneția, la Neapole putea trăi mai bine decît la Madrid, din punct de vedere *material* și *moral*. Ortega y Gasset notează că Velázquez a păstrat o adevărată nostalgie pentru Italia: „*Probabil*, spune el, *că ceea ce i-a plăcut în Italia a fost arta de a trăi la care ajunsese această țară, în care arta în sine era doar un ingredient. Era într-adevăr stilul de viață cel mai «modern» din Europa acelor vremuri: o viață liberă și luminoasă, fără provincialisme, cu un orizont vast,*

lărgit și mai mult de amintirile antichității cosmopolite. «Viața liberă a Italiei!» exclamă Cervantes, atunci cînd memoria sa în declin se însuflețește la amintirea zilelor pe care le petrecuse, în tinerețea sa, la Neapole."

Îmi vin în minte cuvintele pasionate ale Lordului Byron:

Italie, o Italie, tu ai darul fatal al frumuseții... O Roma patria mea! Cetate a sufletului! Sufletele orfane ar trebui să-și întoarcă ochii spre tine...[1]

Dar Velázquez îl îmbrățișează pe Ribera și se îmbarcă. El nu va reveni în Italia decît optsprezece ani mai tîrziu, în 1649: trebuia să-l picteze pe Filip al IV-lea.

La Alcazar, atunci cînd îl întrebă pe Rioja ce s-a schimbat în timpul absenței sale, secretarul ridică din umeri. Nimic nu se poate schimba ! Nu se va schimba nimic nici atunci cînd Gustav-Adolf, aliatul lui Richelieu, va zdrobi armatele imperiale la Breitenfeld și la Lech (1632) unde își va găsi moartea Tilly, cel mai bun căpitan al Ligii catolice. Serbările date de *valido*, de contesa de Olivares, de fratele ei, contele de Monterrey, Heliche, în curînd văduv al unicei fiice a lui *valido*, n-au pierdut nimic din splendoarea lor. Juana este aceea care-l pune pe soțul ei la curent cu noutățile importante:

„Tocmai s-a pus un nou impozit pe sare, iar taxele pe ulei și pe vin au fost menținute. Viața este în prezent de cinci ori mai scumpă[2] decît atunci cînd ai plecat, Diego..."

Surîzătoare, ea adaugă imediat:

„Mulțumesc lui Dumnezeu că ai venit. Vorbește-mi de Italia".

---

[1] *Pelerinajul lui Child Harold*, cîntul IV (n.a.).

[2] Cf. Manuscrisele lui Sir Arthur Hopton (British Museum, Egerton) (n.a.).

II. VELÁZQUEZ ALGUAZIL, ALONSO CANO ŞI MOLIÈRE

Printre favorurile cu care, ni se spune, regele l-a copleşit pe pictorul său, cel pe care i l-a acordat în ziua de 8 mai 1633 merită să fie menţionat. Velázquez a primit *vara de alguazil de casa y corte*, bagheta de alguazil, semn al puterii poliţiei regale. Nu era vorba ca artistul pictor să atingă pe răufăcători cu bagheta spre a-i imobiliza în numele regelui şi a-i conduce la închisoarea regală ce se găsea lîngă Atocha. De altfel, alguazilii Curţii erau în număr de cel puţin şaptezeci şi nu aveau nevoie de ajutorul lui Velázquez. Regele i-a permis să cedeze această funcţie care nu-l costa de altfel decît o semnătură. Este un obicei care mai dăinuie încă Spania, unde multe persoane beneficiind de funcţia de *sereno*, paznic de noapte, o cedează contra unei sume de bani. Diego trecu deci bagheta lui Angelo Nardi, alt pictor al Camerei, care o cedă la rîndul său, puţin mai tîrziu, unui oarecare Juan Trujillo, el însuşi alguazil. Aceasta constituia un cumul. Birourile interveniră; de abia după treisprezece luni de demersuri, de şicane şi tracasări, Velázquez reuşi să cedeze *vara*.

În anul următor, maiestatea-sa i-a acordat lui Velázquez o altă favoare cu ocazia căsătoriei fiicei sale Francesca cu elevul şi discipolul său Juan Bautista Martínez del Mazo.

Mai întîi Filip al IV-lea şi Olivares au fost martori. Apoi, suveranul, mă refer la Filip, îngădui

lui Velázquez să-i cedeze lui Mazo funcția de ușier al Camerei regale, de care el continua să beneficieze. Această funcție constituia zestrea Franciscăi, care era foarte tînără: avea doar cincisprezece ani. Înțelegem motivele care l-au îndemnat pe tatăl ei s-o căsătorească mai devreme: în jurul ei, la curte, virtutea nu era la modă. Mai tîrziu, Mazo deveni pictor al casei prințului Baltasar-Carlos. De abia în 1634 s-a rezolvat definitiv problema cheltuielilor călătoriei lui Velázquez în Italia. Există un ordin al lui Villanueva, protonotarul de Aragon, către vistierie, în care se cere să i se plătească lui Diego „*o mie de ducați pentru optsprezece picturi și anume* Suzana *de Luqueto, un original de Bassano*, Danae *de Tițian*, Tunica lui Iosif *de Velázquez și tabloul înfățișîndu-l pe Vulcan, un portret al prințului Baltasar-Carlos, un altul, al reginei...*“ După cum afirmă Gregorio Cruzada Villaamil[1], se pare că o sumă tot atît de neînsemnată i-a fost restituită lui Velázquez pentru cheltuielile de călătorie și pentru unele din lucrările sale. Tablourile lui Bassano, lui Tițian etc., au fost plătite separat. De asemenea, este posibil ca în Italia Velázquez să fi făcut cîteva schimburi, de comun acord cu ducele de Alcala, vice-regele Neapolului și din ordinul lui Filip al IV-lea. Dar despre toate acestea nu se știe nimic. La Arhivele Naționale din Simancas este păstrată o plîngere a lui Velázquez, datînd din 1636, adresată regelui, prin care pictorul cere să-i fie în sfîrșit plătite restanțele pentru funcțiile sale obișnuite (adică salariul său de slujitor al regelui) care se ridicau la suma de cincisprezece mii opt sute trei reali de argint „pentru ca, scrie artistul, să pot sluji mai bine pe maiestatea-voastră“.
Citez textual răspunsul la plîngerea „prietenului regelui“:
„Decret: *Am dispus ca memoriul prezentat de Diego Velázquez, pictor oficial al Casei mele regale, să fie*

[1] Cf. G. Cruzada Villaamil: *Anales de la Vida y de las Obras de Diego de Silva Velázquez*, Madrid, 1885 (n.a.).

trimis la Junta Clădirilor şi Pădurilor spre a se găsi modalitatea de a fi plătit şi satisfăcut (semnătura regelui). Madrid, 16 octombrie 1636. Lui don Francisco de Prado."

Velázquez este în serviciul regelui de şaisprezece ani. Dacă mai avem unele iluzii despre consideraţia ce i se acorda, răspunsul Juntei ni le va spulbera. Citez:

„Junta. — *Această ordonanţă a ajuns la Junta în ziua de 24 octombrie 1636; şi s-a hotărît să fie consultată Maiestatea-sa pentru a se şti dacă, efectuînd această plată, vor fi lichidate conturile cu acest om (se cumplirá con este hombre).* (Semnătura)".

Acest om! Dacă Benvenuto Cellini s-ar fi văzut tratat cu atîta dispreţ, cu siguranţă că birocraţii Juntei ar fi trecut prin clipe grele.

Trebuie multă bunăvoinţă pentru a socoti drept un semn de consideraţie faţă de pictor faptul că regele i-a acordat lui Velázquez funcţia de alguazil. Pictorul urcă foarte puţine trepte în ierarhia servitorilor. El rămîne surghiunit în slujbele inferioare. Ne întrebăm de ce oare suveranul nu a acordat un titlu de noblеţe unui om care ar fi onorat nobilimea spaniolă? Mulţi s-au indignat pentru faptul că suveranul nu l-a eliberat pe acest artist universal de orice servitute. Privind însă figura albă ca de cretă a lui Filip al IV-lea, vom înţelege. Nu-i venea în minte că Velázquez putea fi făcut conte. În 1634, pictorul este promovat ca *Ayuda de Guardarropa*, un fel de slujbaş onorific la garderobă. Acest serviciu îl va exercita mai tîrziu, începînd din 1645, atunci cînd îşi va face „studiile" în vederea obţinerii faimosului costum de Santiago pentru a putea fi considerat nobil.

Cred că am risca să fim nedrepţi faţă de Filip al IV-lea dacă am uita anumite fapte evidente: regele era convins, fără îndoială, că se arată generos cu pictorul său. Nu era un om rău, iar conştiinţa

îi era pavată, ca și infernul, cu cele mai bune intenții.

„*Înclinația sa naturală*, scrie Hume, *îl antrena în distracții frivole și inutile.*“ Totuși, în felul său, era mărinimos, clement, în afară de perioada de la sfîrșitul vieții sale. L-a grațiat pe Herrera cel Bătrîn (vinovat sau nu, însă teribil de compromis) pentru că era talentat. La cererea lui Velázquez l-a protejat pe Alonso Cano, promotorul incontestabil al școlii din Granada, care avea un caracter execrabil, dar în schimb era foarte talentat.

În 1637, provoacă la duel un alt pictor, Sebastián de Llano, îl rănește și fuge la Madrid. Este căutat cu înfrigurare de poliție. Velázquez, vechiul său camarad, îl ascunde: nu numai că regele închide dosarul, dar, la cererea lui Diego îl numește pe Cano profesor de desen al micului prinț Baltasar-Carlos. Cano este destul de insuportabil și ambianța Curții nu-i convine deloc. La Alcazar se sufocă. Prințul se plînge: maestrul său se mînie pe el, e de o extremă severitate. Regele trece peste acest fapt. Cano, care se prezintă la un concurs pentru a obține titlul de *Maestro Mayor* la catedrala din Toledo, nu este primit și se socotește victima unei intrigi. Velázquez îl liniștește cît poate mai bine. Puțin timp după aceea, cadavrul soției lui Alonso este găsit străpuns de o duzină de lovituri de cuțit. Certurile erau destul de dese în acest menaj și anumite prezumții îl vizează net pe Cano. Velázquez nu este la Madrid. Mazo și buna Juana care-l cunoscuseră pe Alonso la Sevilla intervin, fără îndoială. Nenorocitul își plînge soția și-și strigă nevinovăția. Cunoscuții îl îmbărbătează. Îl ascund. El înșală pe alguazili și fuge.

Călugării din Valencia acordă azil fugarului; dar Cano comite alte imprudențe. Este prins și supus torturilor. Filip al IV-lea intervine personal în favoarea lui Cano și ordonă să fie interogat mai blînd și să nu fie atins brațul drept cu care pictase atîtea capodopere: *Sfînta Inés*, *Christos sprijinit de îngeri*, *Crucificatul* etc. Trebuie remarcat fap-

tul că unii acuzați, presupuși vinovați, ieșeau din această afacere schilodiți pentru totdeauna: călăii loveau crunt. Mai tîrziu, martorii vorbiră: probabil că soția lui Cano fusese sugrumată de un ofițer italian care era oaspetele ei. Regele, nu numai că-l scoase pe Cano din ghearele călăilor, dar îl numi și *racionero*[1] al comunității canonicilor din Toledo, împotriva tuturor canonicilor, de unde și porecla sa „Sinecuristul". Cano picta închis într-unul din turnurile catedralei, unde era obiectul unei supravegheri constante din partea canonicilor care, în plus, îl obligau să studieze teologia, ceea ce-l plictisea peste măsură. Destituit de comunitatea canonicilor, el părăsi Granada și veni să-și pledeze cauza la Madrid. Velázquez interveni din nou în favoarea lui, iar regele ceru arhiepiscopului de Salamanca să-l numească subdiacon. Canonicii din Granada au fost constrînși să-i plătească lui Cano tot ceea ce-i datorau. Acest Cellini spaniol era și arhitect și sculptor foarte apreciat, studiase la sevillanul Martínez Montañes căruia Velázquez i-a făcut superbul portret ce poate fi admirat la Prado: mîna dreaptă a lui Montañes este într-adevăr celebră.

Alonso Cano a murit la Granada, la 5 octombrie 1667, în vîrstă de șaptezeci și șapte de ani, foarte sărac și nebun. În lupta, ridicolă sub anumite aspecte, cîștigată de Cano împotriva gravilor și puternicilor doctori ai comunității canonicilor din Granada, regele a fost în mod constant de partea artistului, deși acesta era dezechilibrat, turbulent și cîteodată insuportabil. Pe cît mi-a stat în putință s-o fac în ziua de azi, am examinat împrejurările asasinatului soției lui Cano. Era vorba de o crimă de drept comun care nu interesa deloc Sfîntul Oficiu, așa cum s-a afirmat, ci justiția regală. Din fericire! Este imposibil de știut de ce martorii care l-au indicat pe italian ca ucigaș n-au vorbit de la început. Bandele italiene erau

---

[1] Distribuitor de tainuri, în limba spaniolă în original (n.t.).

puternice la Madrid: cred că martorii tăcuseră de teama represaliilor. În orice caz este sigur că fără intervenția lui Velázquez și protecția suveranului, Alonso Cano risca să-și sfîrșească zilele la galere.

Deoarece ne aflăm în prezența unui geniu, am dori ca acel pe care-l picta să fi fost și el un geniu. Ar fi însemnat să i se ceară prea mult lui Filip al IV-lea. Bun călăreț, plăcîndu-i vînătoarea și femeile, el era *amator* de artă. Ceea ce i-a spus Rubens despre Velázquez l-a impresionat în mod cert. După plecarea lui Rubens regele l-a cam uitat. Nedîndu-și seama că Spania se rostogolea spre prăpastie, cum i-ar fi putut trece prin minte că Velázquez era, mai mult decît Olivares, adevăratul său *valido*, acel grație căruia el ar fi *cineva?* Cum ar fi putut să realizeze că Velázquez era un foarte mare senior și că ar fi trebuit să i se acorde rangul pe care-l merita? Calificînd relațiile dintre suveran și pictorul său mulți specialiști au vorbit de injustiție. Cuvîntul pare impropriu. Filip al IV-lea nu era Rubens; el nu știa ce reprezenta Velázquez, și nici nu putea s-o știe. E nevoie de mult talent pentru a recunoaște un geniu. Este imposibil să înțelegi o capodoperă fără să fi *complicele* autorului ei.

Regele este socotit responsabil de luptele nesfîrșite purtate de Velázquez împotriva birocraților de la Curte, responsabil și de lipsa materială în care s-ar fi găsit pictorul fără zestrea Juanei. Totuși, Diego nu era risipitor. El nu dădea petreceri ca El Greco la Toledo sau Ribera la Neapole. Juana, foarte chibzuită, se mulțumea cu strictul necesar, într-o epocă cînd unele toalete feminine costau averi.

Trebuie să facem o distincție între rege și birocrații spanioli, care sînt o specie îngrozitoare, și probabil că nici altădată n-au fost mai cumsecade. Deci, la fiecare doi sau trei ani, artistul cerea ceea ce i se cuvenea. Aceasta constituie primul act

dintr-o comedie de Molière, revăzută de Courteline. Actul al doilea: monarhul, foarte serios, foarte pompos ordona ca artistul să fie plătit. Actul al treilea: birourile nu plăteau, și uneori înapoiau regelui ordinul său, deși redactat în termeni clari, prefăcîndu-se că imploră un nou aviz maiestății-sale, pentru a plăti negreșit. De ce această comedie? Deoarece casele de bani erau goale, cel puțin pentru „acest om". Dacă rangul lui Velázquez ar fi fost mai înalt lucrurile s-ar fi petrecut altfel. Pictorul nu dorea această familiaritate condescendentă și protectoare pe care regele o afișa bucuros, ci o prețuire deosebită și eficientă.
Ar fi fost altfel considerat, iar pe lista celor ce primeau renumerații zilnice ar fi fost în frunte. Cînd casele de bani se umpleau, *cei mari* erau serviți primii — ceea ce se întîmplă și astăzi deseori! — iar cei ce erau în rangul bărbierilor trebuiau să-și aștepte rîndul. Tezaurul public și cel privat al maiestății-sale erau de altfel administrate în pofida bunului simț. Averi întregi erau înghițite de mascarade, focuri de artificii, orgii. Într-o zi se dădea o recepție care costa cincisprezece mii de ducați[1]; a doua zi casele de bani erau goale. Hume scrie că în 1657 „*regele se găsea mereu în lipsă acută de bani; de pildă, în ajunul Prezentării Sfintei Fecioare nu i se servi pește la masă, nimic altceva decît ouă, deoarece negustorii refuzau să-i livreze ceva pe credit, iar casa de bani a intendentului său era goală*"..."
În altă parte, citim o cerere pentru ca „maiestatea-sa să binevoiască a ordona cumpărarea de lemne" în plină iarnă, pentru a încălzi Alcazarul: intendentul nu mai avea nici un real. Filip al IV-lea n-a avut șansa să descopere un Colbert.
Celei de a doua soții a lui Filip, Mariana de Austria

---

[1] Recepția dată de fiul lui Haro, noul *valido*, în ianuarie 1657, a costat șaisprezece mii de ducați. La dineu au fost puse o mie de tacîmuri. O mare sărbătoare oficială costa mai multe sute de mii de ducați. Să ne amintim de Carol al V-lea discutînd la Yuste cu brutarul său și scoțîndu-și hainele noi cînd ploua (n.a.).

— nu era decît o copilă, — îi plăceau la nebunie tartele. Cu toate că i se cunoștea această slăbiciune, timp de patru-cinci zile nu i s-au servit aceste prăjituri. În cele din urmă ea ceru. Doamna de onoare a fost nevoită să mărturisească că i se datorau cofetarului atîția bani, încît acesta refuza să mai livreze marfă. Mariana își scoase atunci unul din inelele sale și-l întinse unei slujnice:
„Aleargă, și cumpără-ne dulciuri cu această bijuterie."
Atunci, bufonul Manuelito de Gand interveni, era singurul care putea s-o facă. Scoase un real din buzunar, rugă pe regină să-și pună la loc inelul pe deget și-i întinse bani servitoarei: "Șterge-o la cofetar, îi ordonă el. Buna doamnă să-și poată termina cel puțin cina așa cum trebuie."
Anecdota a fost povestită de Barrionuevo[1], unul din memorialiștii timpului. Cred că este autentică. Semnalăm numai cîteva dintre neîncetatele demersuri ale lui Velázquez reclamînd ceea ce i se datora. Eșecurile sale ne miră și ne îndurerează mai puțin acum: el nu putea face mai mult. Totuși ne este îngăduit să credem că Velázquez le aducea aminte de el regelui și trezorierilor numai atunci cînd credea că ar avea vreo șansă ca să fie plătit.

Ni se spune că Filip al IV-lea se comporta față de artiștii, comedianții și pictorii săi ca și Ludovic al XIV-lea. Gîndul ne duce imediat la Molière. Prietenii săi îl numeau pe bună dreptate „pictorul". Velázquez și Molière sînt contemporani: cînd primul termina *Meninele*, cel de-al doilea juca la Béziers *Înciudatul înamorat* (1656). Acești doi oameni, care reprezentau două culmi ale spiritului omenesc, au destine paralele. Ei au creat capodopere în umbra regală, servind ca slujitori de casă, Velázquez, ajutor de garderobier și apoi ajutor

[1] Cf. A. Paz y Melia: *Avisos de Barrionuevo*, Madrid, 1892 (n.a.).

de valet; Molière, valet-tapițer, funcție ereditară, pe care o moștenise de la tatăl său, Jean Poquelin. Amîndoi au trăit la Curte, unul ca pictor, iar celălalt, comediant al regelui. Însă viața lor cotidiană era cu totul diferită.

În Franța acelei epoci comedianții erau blestemați, excomunicați. În Spania ei nu erau tratați în acest fel: jucau, într-o oarecare măsură, în beneficiul operelor pioase și caritabile. Ludovic al XIV-lea a obținut pentru Molière dreptul de a nu fi excomunicat. Toți știu ce a urmat.

Trebuie să recunoaștem că Molière, atacat, detestat, mult mai invidiat decît Velázquez, era infinit mai liber, bucurîndu-se de o cu totul altă considerație din partea regelui. Polemist și moralist declarat, în fruntea unei trupe care beneficia de o pensie de șapte mii de livre, faptul de a fi considerat nobil de către oamenii pe care-i disprețuia și ridiculiza pe față, îl interesa prea puțin. Niciodată nu și-a însușit particula de noblețe *de* ca alți actori: Brécourt, La Thorillière etc. În *Improvizație* el își numește soția *Domnișoara Molière* și semnează întotdeauna *J.-B.P. Molière*. Lupta formidabilă și zilnică pe care o ducea fiul tapițerului îl situa în opinia regelui deasupra multor nobili de prim-rang. Molière ne-a făcut cunoscută părerea pe care o avea despre ceea ce vedea în fiecare zi la nobilimea curții. El interpreta numai pe scenă rolul lui Jourdain.

Am văzut motivele pentru care Velázquez *trebuia* să fie nobil. Lupta susținută de pictor era tăcută, în anumite privințe raciniană. Ea interesa reprezentarea, recrearea mută a sufletului omenesc, esența ființei. Se referea la raporturile simetrice care există între spațiu, lumină, ființa exterioară și cea interioară. Scopul urmărit de el era cu totul diferit de cel al pictorilor italieni și al giganților barocului. Personajele sale, obligate să-și interpreteze ele însele rolul, intrau în scenă pentru totdeauna. Pictorul relua problema de acolo de unde o lăsaseră unii dintre marii flamanzi. Atunci cînd vom examina cărțile din biblioteca lui, adică

instrumentele sale, îl vom vedea foarte conştient de fantastica revoluţie artistică al cărei teoretician şi ilustrator era, revoluţie pe care nu a înţeles-o la început decît Goya. Cred că el a avut un merit mai mare decît autorul *Burghezului gentilom*, comedie pe care, de altfel, Velázquez a ilustrat-o, căci Olivares este şi el un Mamamouchi. Am omis să semnalez că Olivares, pe cînd nu era încă *valido*, a sărutat cu pietate „un anumit obiect uzual" pe care tînărul Filip îl ceruse pentru uzul său, şi pe care contele de La Roca, căruia îi datorăm anecdota, se fereşte să-l numească.

Distanţele de tot felul erau mult mai mici între Ludovic al XIV-lea şi Molière, decît între Filip al IV-lea şi Velázquez: deoarece Ludovic al XIV-lea era un rege mult mai mare.

Ramón de Mesonero Romanos, în cartea sa *Antiguo Madrid*, observă că sub raportul serbărilor şi al somptouzităţii, Curtea lui Filip al IV-lea se poate compara cu cea a lui Ludovic al XIV-lea, *„dar acest monarh*, afirmă el, *nu era numai un gentilom viteaz, un cavaler, un instruit — deşi prea înclinat spre plăceri şi galanterii — era de asemeni şi din punct de vedere politic şi militar un mare rege. Dacă Filip al IV-lea a strălucit prin calităţi cavalereşti şi de spirit, el era total lipsit de caracterul care a făcut din Ludovic al XIV-lea un mare suveran"*.

Ludovic şi-a apărat comediantul în grelele lui încercări: se pretindea că Molière era răspunzător de scandalurile pe care le denunţa pe scenă. El viza sus şi-şi nimerea ţinta. După furtuna provocată de *Şcoala femeilor* şi de *Tartuffe*, cînd *comesenii* au arătat suveranului că erau împiedicaţi de conştiinţa lor neliniştită să ia loc la aceeaşi masă cu Molière, regele adoptă o poziţie superbă: îl invită pe comediant să cineze cu el în camera sa. În fiecare seară i se rezerva un pui. Totuşi, Curtea lui Ludovic al XIV-lea era poate mai ierarhizată decît cea a lui Filip al IV-lea, şi fiecare gest al lui Ludovic era subordonat regulilor etichetei. În *A doua cerere prezentată regelui în tabăra sa din faţa oraşului Lisle din Flandra*, precedînd prima

ediție a *Impostorului (Tartuffe)*, Molière scrie: „*Comedia mea, Sire, nu s-a putut bucura aici de bunăvoința maiestății-voastre; în zadar i-am pus titlul de* Impostorul *și l-am deghizat pe personaj cu veșmintele unui om de lume; degeaba m-am străduit să-i pun o pălărie mică, păr lung, un guler mare, o sabie și o mulțime de dantele; am îndulcit pe alocuri textul și am suprimat cu grijă tot ce am crezut că ar putea oferi un motiv de iritare a susceptibilității persoanelor sus-puse ale căror portrete voiam să le schițez; toate acestea n-au servit la nimic. Cabala a ieșit la iveală prin simpla înlănțuire a faptelor... Aștept respectuos hotărîrea pe care maiestatea-voastră va binevoi s-o pronunțe în legătură cu acest subiect; dar este sigur, Sire, că nu trebuie să mă mai gîndesc să scriu vreo comedie, dacă «Tartuffii» izbîndesc; și că prin aceasta își vor asuma dreptul de a mă persecuta mai mult ca niciodată și vor voi să răstălmăcească lucrurile cele mai inocente pe care le voi scrie.*“

Niciodată Lope, Calderón sau Quevedo nu i-ar fi putut adresa regelui astfel de cuvinte; și cu atît mai puțin Velázquez! Ludovic al XIV-lea a ținut piept președintelui de Lamoignon și ipocritei ligi a „Tartuffilor“ de toate speciile, care-și luară revanșa la 21 februarie 1673. Ludovic al XIV-lea ceru să fie ridicată excomunicarea care-l lovea pe Molière, comediantul. Totuși, parohul de Saint-Eustache și episcopul Chauvalon i-au refuzat funeraliile religioase. Într-o noapte geroasă, la lumina cîtorva lumînări, prietenii săi, rugîndu-se, au transportat sicriul la cimitirul Saint-Joseph[1]. Îmi închipui această noapte de iarnă luminată brusc de nenumărate făclii. Ludovic, prevenit, coboară din caleașcă, ordonînd unui preot de la curte să rostească rugăciunile de iertare și să binecuvinteze sicriul pe care zăpada în-

[1] Acest cimitir era situat pe locul unde se întind astăzi rue Montmartre și rue du Croissant. Jaurès a fost probabil asasinat în același loc unde Molière a fost înmormîntat clandestin. Nimeni nu poate afirma că rămășițele pămîntești ale lui Molière sînt la cimitirul Père Lachaise (n.a.).

cepea să-l acopere. Sînt simple vise! *Y los sueños, sueños son*[1], spunea Calderón. Velázquez, cavaler de Santiago, a avut cel puțin funeralii demne de el.

Între 1632—1635, Velázquez a colaborat probabil la o lucrare foarte stranie, destul de puțin cunoscută și căreia i se datorează poate desenul lui Cano. Ea se găsește la Orihuela, vechiul Orcelis al goților, oraș seniorial; sfătuiesc pe călătorul care se duce la Murcia sau Alicante să se oprească acolo pentru a vedea tabloul *Sfîntul Thomas de Aquino îmbărbătat de îngeri* (2,44 m × 2,03m). Acest tablou constituia podoaba principală a Colegiului Iezuiților. În prezent, tabloul este expus, împreună cu un Ribera, într-o încăpere alăturată micii catedrale unde poate fi admirată poarta lui Loreto cu muzicanți sculptați. Pînza ar trebui examinată cu raze X și infraroșii și poate că, în acest mod, unele mistere ar fi lămurite. Aspectul ei general te îndeamnă să crezi că este vorba de un Murillo în maniera *Bucătăriei îngerilor*, care se găsește la Luvru. Velázquez își semna foarte rar pînzele, iar lucrarea a fost atribuită unuia dintre puținii săi elevi, Nicolás de Villacis. Sfîntul, provocat de o curtezană care se vede fugind în depărtare (și care într-adevăr putea să fi fost pictată de Villacis) a triumfat asupra pasiunii carnale. Nu fără urmări dramatice! El își pierde cunoștința și doi îngeri îl trezesc din leșin în fața unui mare șemineu din care Sfîntul Thomas trebuie să scoată un butuc aprins pentru a se apăra împotriva trimisei Satanei. Scena este extraordinar de impresionantă. Thomas își sprijină capul pe umărul frumosului înger care-l susține și-l ridică, așa cum îți ridici un camarad rănit pe cîmpul de luptă. Există o forță în această blîndețe, în această duioșie și o maiestate care nu pot aparține decît sevillanului. Galbenul și violetul tu-

[1] Și visurile, visuri sînt, în limba spaniolă în original (n.t.).

nicii celor doi îngeri par a fi desprinse de pe paleta lui El Greco. Mișcarea umărului drept al îngerului în violet, felul de a folosi dificultățile în reprezentarea capetelor îngerului în galben și a sfîntului, ai căror obraji se ating ușor, mîna Sfîntului Thomas și tăblița de scris, sînt prin anumite aspecte velazqueziene; dar, cum să spun? S-ar părea că aici s-a realizat o sinteză din Murillo, Cano și chiar Zurbarán, dacă observăm cutele stofelor. Această pînză este foarte enigmatică. La urma urmelor, poate că Villacis s-a depășit pe el însuși; cîteva tușe de penel ale Maestrului au făcut restul.

Apoi Velázquez a pictat un om mort cu pieptul străpuns de o lance. L-a țintuit pe o cruce: este Dumnezeu. Este *Christul de la San Plácido*. I s-a dat acest nume, deoarece pînă în 1807, epoca în care Godoy, prinț al Păcii, o luă cu el, această pînză împodobea sacristia mănăstirii de călugărițe San Plácido, care se găsea pe strada San Roque din Madrid și care a fost jefuită în 1936.

III. CHRIST ȘI MĂNĂSTIREA SAN PLÁCIDO

Se pare că faptele ciudate care s-au petrecut în această mănăstire San Plácido ar putea avea o legătură destul de strînsă cu realizarea de către Velázquez a celebrului Christ și cu anumite evenimente istorice importante. Avem deci datoria să examinăm cu toată atenția relatarea acestor fapte, așa cum ne-au fost transmise de numeroși istorici, dintre care citez pe: Mesonero Romanos, Martin Hume, Jacinto Octavio Picón, Gregorio Marañón, François Pietri și Bernardino Pantorba. Aș adăuga pe Juan-Antonio Llorente. Dar, am putut constata de mai multe ori că Llorente, fost secretar al Inchiziției curții, în cartea sa: *Istoria critică a Inchiziției spaniole* (ediția din 1818), nu spune decît ceea ce vrea el și, foarte adeseori, escamotează documente importante. Ar fi totuși interesant s-o citim.

Din toate aceste relatări, vom avea grijă să distingem, pe cît ne este posibil, adevărul — adică ceea ce este istoricește dovedit — de neverosimil și de legendă.

Povestea începe în mai 1624 la Madrid. O fată foarte frumoasă, dintr-o familie nobilă, Teresa Valle de la Cerda y Alvarado, este pe punctul de a se căsători cu protonotarul de Aragon, fost secretar al Inchiziției, Jeronimo de Villanueva, pe care-l cunoaștem. Acest Villanueva, creație a lui Olivares, este cumnatul lui Pedro, fratele Teresei, cavaler al marelui Ordin de Calatrava. Pe neaș-

teptate Teresa, atinsă de grația divină, rupe logodna și, din zestrea ei care se ridica la patruzeci de mii de scuzi, hotărăște să întemeieze o mănăstire: San Plácido.
Teresa depune jurămînt la 18 iunie 1625 și nu peste mult timp este aleasă stareță a mănăstirii pe care o fondase. La douăzeci și șase de ani nu pierduse nimic din frumusețea ei. Totul merse bine timp de trei ani. Dar, în 1628, cineva intră la mănăstirea San Plácido: și acel cineva era Diavolul. Să nu fim surprinși. Satana vizitase pînă acum multe din mănăstirile Europei. În 1578, Inchiziția intentase proces sectei *alumbrados* (iluminaților) din Llerena. În *Sfîntul Francisc Borgia ispășitorul* am vorbit despre secta *alumbrados*. Diavolul este puternic! Între anumite stări mistice și un anumit iluminism, distanța este deseori foarte mică; le desparte o simplă suflare, un suspin. De o parte Dumnezeu, de cealaltă parte neantul.
Bernini a putut exprima destul de brutal în marmură extazul Sfintei Teresa. Pentru a înțelege puțin, trebuie să citim *Catinca spirituală* a Sfîntului Juan de la Cruz și operele sfintei: distanța care le separă de grupul lui Bernini este imensă! Sfînta Teresa și Sfîntul Juan de la Cruz nu sînt numai niște mistici. Ei sînt aproape de Dumnezeu. Poate foarte aproape, cu toate că, din nefericire pentru noi, ne este imposibil să știm cît de aproape sînt. Înțelegem că sînt aproape de Dumnezeu deoarece, atunci cînd îi citim, se produce în noi un suflu care ne ridică și ne transportă în regiuni ce nu sînt terestre.
Alți mistici nu aveau nici pe departe aceeași forță. Iar unii credeau că posedă anumite facultăți, care nu erau decît simple iluzii, și extazele lor degenerau. Pe bună dreptate, doctorul Marañón observă: „*Tot acest erotism al misticilor, care atinge sublimul, dar care frizează cîteodată în modul de manifestare limitele senzualității directe, degenerează la iluminați și se transformă, mai ales în aceas-*

tă epocă, în cinism și în dezlănțuirea pasiunilor carnale".

Iluminismul nu este, așa cum se crede, sau se spune, specific spaniol. Încă din 1623, Diavolul vizitase mănăstirea Sfîntul François din Louviers, iar povestea sărmanei Magdalena Bavent este destul de tragică. Afacerea de la Louviers nu se va termina decît în august 1647. Marele scandal din Loudun a luat sfîrșit în august 1634: Urbain Grandier, preot la Sfîntul Petru, supus tuturor torturilor și „declarat vinovat de adulter, de sacrilegiu, de magie, de farmece și de posesiune", fusese ars de viu în piața publică. Este evident că aceste afaceri satanice de la Louviers, San Plácido din Madrid și de la Loudun ar trebui să fie studiate împreună, în realitate constituind de fapt o singură afacere. Este vorba de fenomene de isterie colectivă determinată de ideea obsedantă a Diavolului, adică a păcatului carnal, declanșată la tinerele femei închise, care nu văd decît un singur bărbat căruia nu trebuie să-i ascundă nici un gînd rău: duhovnicul. Dacă observăm îndeaproape moravurile acelei epoci, remarcăm că se cerea adeseori acestui preot și acestor tinere călugărițe să fie niște sfinți. Puțin mai tîrziu, Biserica luă cîteva precauții elementare și, de patru ori pe an, mănăstirile de călugărițe erau vizitate de duhovnici trimiși de episcop.

Schivnicele, care nu aveau vocație sau care aveau o vocație opusă situației lor de călugărițe, erau nenumărate în Franța, Spania și în multe alte țări. Erau închise în mănăstiri, fără să li se ceară părerea, tinere fete care păreau a fi cel mai puțin dotate pentru o carieră mondenă. Trebuie să recunoaștem că rezultatele acestui sistem au fost destul de dezastruoase. După cum aflăm din procesele inchizitoriale, tinere călugărițe spaniole dăduseră Sfîntului Spirit un nume îngrozitor, *El Quemón*, *Pîrjolitorul*, căci în momentul în care îngenuncheau pentru a-și mărturisi păcatele, sîngele parcă le lua foc.

Caracterul epidemic al acestei isterii a fost recunoscut de nenumărate ori. Doctorul Marañón l-a studiat îndeaproape în cartea sa *Don Juan:* ceea ce dovedește că la Louviers, ca și la Loudun, Yvelin, tînărul medic parizian văzuse în mare parte just. Existau și false posedate, cele ce simulau, mai mult sau mai puțin conștiente. Yvelin a identificat la Louviers numai șase posedate: celelalte șaptesprezece erau bolnave, *vrăjite*, adică stăpînite prin vrăji de celelalte. La Loudun, Leviathan trăgea clopotele. La Madrid, șeful diavolilor era *el Señor Peregrino Raro*. Acest „Straniu pelerin" puse stăpînire pe nefericita Teresa și pe alte douăzeci și patru călugărițe din treizeci cîte erau. Citesc într-o declarație pe care nenorocita stareță a făcut-o doctorilor Sfîntului Oficiu:
„*Cînd mă găseam la vorbitor, îl auzeam deodată pe* Peregrino Raro *care mă chema; îmi luam brusc rămas-bun de la persoanele care veniseră să mă vadă și alergam să-l întîlnesc pe* Señor Peregrino: *el se afla în dormitorul de la etajul doi, și eu știam asta, îi și simțeam prezența în corp...*"

Duhovnicul oficial de la San Plácido era, în momentul apariției „straniului pelerin", un călugăr benedictin în vîrstă de cincizeci și șase de ani, Francisco García Calderón. El punea stareței întrebări de felul acesteia: „De ce o femeie goală se simte mai puțin jenată în fața unui bărbat decît în fața unei femei?"
Gregorio Marañón vede în acest om pe „creatorul și animatorul" demonilor comandați de „Straniul pelerin", „mai mult impudici decît înfricoșători". El precizează: „*Caracterul sincer licențios al pretinsului iluminism al lui Francisco García Calderón apare mai limpede în relațiile sale cu o bigotă, pe nume doña Isabel de Caparroso, guvernantă la don Jeronimo de Villanueva, care frecventa deseori mănăstirea San Plácido și trăia și ea sub influența spirituală a duhovnicului. Nesfîrșitele declarații făcute de această femeie, în cursul procesului inchizitorial,*

nu lasă loc nici unei îndoieli: dacă preotul lubric se mulțumea să aibă cu călugărițele simple distracții verbale, cu guvernanta trecea la fapte, cu toate că se abținea să ajungă la cele definitive. Din declarațiile celor două persoane, reiese în mod evident că au avut «relații necinstite»; procesul le relatează minuțios..."[1]

Fără îndoială. Dar procesul inchizitorial a fost condus de un dușman personal al lui Francisco García, pe care Marañón nu-l citează. Este vorba de călugărul benedictin Alfonso de León; și totul e denaturat!

Părintele Francisco, denunțat ca eretic și iluminat, și-a sfîrșit zilele în pace. Călugărițele posedate de demon au făcut penitență și au fost apoi împrăștiate în diferite mănăstiri. Stareța a fost exilată și timp de patru ani i s-a ridicat dreptul de a delibera. Dar protonotarul veghea asupra fostei lui logodnice. De altfel, ca și la Loudun sau la Louviers, posedatele, devenite vizionare, profetizau. Olivares era un obișnuit al mănăstirii: el spera ca „Straniul pelerin" să-i dea, prin intermediul Teresei, sfaturi prețioase de guvernare. Căci *Peregrino Raro* rămase stăpîn la San Plácido timp de trei ani. În 1637, Villanueva — cu sprijinul lui Olivares — obținu revizuirea procesului, iar, în anul următor, Teresa a fost scoasă total de sub acuzația de erezie sau iluminism. Ea a fost trimisă la Toledo, la mănăstirea San Domingo el Real.

Intrăm acum într-o perioadă mult mai puțin iluminată și chiar foarte obscură din istoria mănăstirii San Plácido.

Sub pana unor cronicari apare un curios amestec de fapte care preced și de fapte care vor urma, în așa fel încît și unele și celelalte par, la prima vedere, de necrezut. Să reconstituim întreaga afacere.

---

[1] Cf. *Don Juan*, op. cit. (n.a.).

Ne aflăm în 1638. *Peregrino Raro* nu mai dă tîrcoale mănăstirii. Totuși, protonotarul Villanueva și *valido* ar fi evocat într-o zi în fața lui Filip al IV-lea extraordinara frumusețe a unei tinere călugărițe de la San Plácido, Maica Marguerita de la Cruz. Țin să subliniez că palatul lui Villanueva era lipit de mănăstire, în care Villanueva era primit cu ușurință, căci el și fosta lui logodnică erau fondatorii acestei mănăstiri. Gregorio Marañón, foarte prudent, remarcă totuși: „*În unele versiuni ale istoriei, se pretinde că nu din întîmplare conversația aceasta a avut loc în fața regelui. Făcînd apel la simțurile sale, ei doreau să-i abată atenția de la evenimentele ce aveau loc în Catalonia, Portugalia și Flandra, și de la mizeria în care se zbătea țara...*" Regele, deghizat, intrînd în mănăstire ar fi văzut-o pe Maica Marguerita și o mare pasiune ar fi pus stăpînire pe el. Nici François Pietri, nici Martin Hume[1] nu pun la îndoială veridicitatea faptului. Cu excepția lui Hume care, într-o notă, pomenește de Mesonero Romanos, ceilalți nu citează sursele, pe care din nenorocire n-am putut să le găsesc.

„*Pentru a păstra secretul aventurii*, scrie Hume, *s-au luat toate precauțiile posibile; dar înainte chiar ca regele și prietenii săi să fi trecut de gratiile care îi despărțeau de tînăra călugăriță, zvonul despre această aventură circula pe șoptite... Villanueva și Olivares găsiră pe suveran atît de hotărît să ajungă la obiectul pasiunii sale oarbe, încît se văzură nevoiți să uzeze de rugăminți și făgăduieli ca s-o determine pe călugăriță să-și calce jurămintele și să-l primească pe rege. Pentru a înlesni monarhului accesul la mănăstire, s-a construit un pasaj subteran care lega palatul lui Villanueva de pivnițele mănăstirii. Dar scrupulele, sau teama de consecințe, au făcut-o pe călugăriță s-o pună pe stareță la curent cu cele ce se petreceau, mai înainte chiar ca tunelul să fi fost terminat... Cînd Villanueva, cîtva timp mai tîrziu, conducea pe regele îmbătat de dra-*

[1] Cf. *Spania secolului de aur și Curtea lui Filip al IV-lea.*

goste de-a lungul coridorului secret pînă în interiorul mănăstirii și în chilia unde se stabilise să aibă loc întrevederea[1], *le-a fost rezervată surpriza unui spectacol zguduitor: starețа întinsese într-un sicriu pe tînăra călugăriță, care, cu ochii închiși și cu mîinile împreunate pe piept, strîngea între degete un crucifix, în timp ce torțe funerare făceau să joace pe ziduri lumini sepulcrale. Înspăimîntat de această priveliște, Filip o luă la fugă. Se spune că lucrurile totuși «s-au aranjat» cu timpul și că nebuniile regale continuară mai departe.*"

Toate aceste fapte sînt destul de verosimile și vom vedea de ce. Hume citează rapid izvoarele de informație: Mesonero Romanos care, în cartea sa *El Antiguo Madrid* s-a inspirat dintr-o cronică a vremii. Această cronică, anonimă, se intitulează: *Relación de todo lo sucedido en el caso de la Encarcación Bendito que llaman de San Plácido de esta corte (Relatarea a tot ceea ce s-a petrecut în afacerea mănăstirii Reîncarnării binecuvîntate, numită și San Plácido, din acest oraș).* Noi o avem, bineînțeles în față. Nu pare „trucată". Să continuăm a-l cita pe Hume:

„Prin spionii ei, Inchiziția a fost repede pusă la curent cu tot ce s-a întîmplat. Dacă, pe de o parte regele era o persoană prea sus-pusă pentru a putea fi implicat de Sfîntul Oficiu, pe de altă parte, însănu se putea tolera un scandal atît de monstruos. In, chizitorul general, Sotomayor, călugăr și arhiepiscop, era duhovnicul lui Filip al IV-lea și omul lui Olivares. Cu toate că era lipsit de caracter, el adresă regelui, în legătură cu crima sa, dojeni amare și repetate. Puțin mai tîrziu, cînd probabil, sătul el însuși de această intrigă, Filip al IV-lea încetă cu asiduitățile, Sfîntul Oficiu, după o anchetă secretă interminabilă, decretă că Villanueva s-a făcut vinovat de unul din cele mai grave sacrilegii și că trebuia să fie arestat. Înnebunit și sfîșiat de remuș-

[1] În unele povestiri se afirmă că Olivares era și el prezent, ceea ce nu a fost dovedit (n.a.).

cări, regele voia ca afacerea să-și urmeze cursul[1]. *Acum însă Olivares tremura pentru propria-i piele (1642). Se duse deci la Inchizitorul general Sotomayor și-i înmînă două decrete: unul care-l îndepărta din funcțiile sale și îl exila din Spania; celălalt care-i asigura o rentă viageră de douăsprezece mii de ducați, cu condiția să renunțe la funcția sa de Inchizitor general și să se retragă la Cordoba. Este inutil să mai adăugăm că Sotomayor a ales cea de-a doua propunere.“*

Este posibil să descoperim diverse inexactități în această relatare, pe care totuși continuăm s-o publicăm, căci ea rezumă nenumărate povestiri pe care este inutil să le mai reproducem:

„În același timp, la Roma, agenții lui Filip al IV-lea luau măsuri energice pentru ca papa[2] *să dea dispoziții ca procesul să fie deferit în mîinile sale.* Vom vedea că ei luaseră măsuri energice pentru a ajunge la un rezultat cu totul contrariu. *Inchiziția dădu ascultare ordinelor papei și, prin intermediul unuia dintre demnitarii de încredere, Paredes, se pregăteau să expedieze la Roma, închise într-o casetă, toate piesele dosarului. Dar Olivares întîrzie plecarea mesagerului, poruncind ca unul din pictorii regelui, poate chiar Velázquez, să facă mai multe portrete ale acestui mesager; el trimise în mare grabă aceste portrete în Italia ofițerilor regelui, cu ordinul de a pune mîna pe original, pe care să-l expedieze la Neapole, în secret, și să-i trimită înapoi lui însuși, fără a fi deschisă, prețioasa casetă ce conținea documentele. Nenorocitul mesager, Paredes, a fost arestat la Genova, chiar în momentul debarcării. A fost condus imediat la Neapole și întemnițat în cetatea d'Ovo; condamnat să-și petreacă acolo restul zilelor, el muri după cincisprezece ani de detențiune*[3]. *Cît despre casetă, ea a*

[1] Vom vedea că acest lucru este improbabil. Îl amenința excomunicarea, ca și pe Carol Quintul și Filip al II-lea, dar dintr-un motiv direct dezonorant (n.a.).

[2] Urban al VIII-lea. El a acordat lui Ribera Ordinul Veșmîntului lui Christos (n.a.).

[3] Alfonso Paredes era unul din notarii Consiliului Inchizitorial. Manuscrisul anonim precizează că Olivares tri-

fost, în cel mai mare secret, trimisă înapoi lui Olivares care, în prezența regelui și în apartamentul monarhului, o prefăcu în cenușă cu tot conținutul ei... În 1644, cînd Olivares dispăru la rîndul lui de pe scenă, și cînd nu se mai temea de vreun act de răzbunare din partea lui, Inchiziția îl arestă pe Villanueva, care fu transferat la Toledo. Acolo, fără să se mai întîrzie cu detalii de procedură, printr-o admonestare, i s-a adus la cunoștință că, păcătuind grav prin sacrilegii și dispreț față de religie, el și-a atras cele mai grele pedepse. Dar Sfîntul Oficiu adaugă că, făcînd uz de clemență, îl declară absolvit de pedeapsă mărginindu-se să-i impună drept

---

misese în Italia patru cópii ale portretului: una ambasadorului Spaniei la Genova, una vice-regelui Siciliei, una vice-regelui Neapolului, și ultima ambasadorului Spaniei la Roma. Paredes se îmbarcă la Alicante și fu arestat la Genova. Fiul lui ar fi primit, apoi, din partea regelui, o funcție bună. Dacă toate acestea sînt adevărate trebuie să tragem concluzia că, fără îndoială, voiau să înșele Sfîntul Scaun, făcînd să se creadă că piesele procesului dispăruseră în mod misterios. Mesonero Romanos observă că, în acea vreme, se trimiteau la Roma documentele originale fără să li se păstreze copia.

Ramón de Mesonero Romanos este un istoric anecdotic dar serios, cam de genul lui Lenôtre. El *nu pune la îndoială* faptele relatate de manuscrisul anonim. Am impresia — dar nu este decît o impresie — că el mai avea la dispoziția sa și alte documente (arhivele Inchiziției, de exemplu), pe care nu le putea cita și care, totuși, îi neliniștiau conștiința.

Singura versiune cunoscută a acestor evenimente, aceea aparținînd lui Mesonero Romanos — Hume, este evident incompletă. Ea va apare mult mai puțin verosimilă cînd vom spune că voiajul notarului Paredes are loc în timpul pontificatului lui Urban al VIII-lea, papă foarte temut la curtea Spaniei. Faptele raportate par mai puțin ciudate atunci cînd se cunosc amănuntele „repunerii" pe rol a procesului, în urma condamnării numai a lui Villanueva, a reabilitării sale, pe care Llorente o evocă CA O AFACERE FĂRĂ LEGĂTURĂ CU SAN PLÁCIDO, și de altminteri foarte enigmatică. Vom vedea că procesul intentat numai lui Villanueva de către Inchiziția spaniolă a avut loc sub papa Inocențiu al X-lea, care era considerat la Madrid mult mai puțin de temut ca Urban al VIII-lea. Trebuie recunoscut că, sub acest ultim papă, dispariția documentelor inchizitoriale era providențială pentru Filip al IV-lea și *valido* (n.a.).

penitență să postească în fiecare vineri pînă la sfîrșitul zilelor sale, să nu pătrundă niciodată în vreo mănăstire, nici de a mai sta de vorbă cu vreo călugăriță, și să dea starețului din Antocha o danie de două mii de ducați. Datorită acestei decizii, Filip al IV-lea repuse pe Villanueva în funcția sa și interzise să se mai pomenească vreodată de această afacere. Cît despre pedeapsa pe care și-a atras-o însuși regele pentru o greșeală atît de gravă, nu știm nimic. Se spune numai că, printre ofrandele de iertare pe care le-a făcut mănăstirii căreia îi violase incinta, figura un orologiu al cărui clopot monahal suna toate orele..."

Pe lîngă aceasta, regele i-ar fi comandat lui Velázquez celebrul Christ spre a-l da în dar, pentru mîntuirea lui, mănăstirii San Plácido. Cu privire la acest subiect, Bernardino de Pantorba — a cărui obiectivitate nu poate fi îndeajuns lăudată — crede că tradiția după care „foarte înflăcăratul Filip al IV-lea" ar fi comandat acest Christ pentru a-și răscumpăra greșelile săvîrșite la mănăstire „nu este atît de ridicolă pe cît o presupun anumiți comentatori de o timiditate excesivă". Jacinto Octavio Picón este mult mai net. Înainte de a relata esențialul faptelor pe care tocmai le-am amintit, el scrie[1]:
„*Aproape toți cronicarii din Madrid au publicat o istorie tradițională și romanțioasă, dar sprijinită pe informații demne de crezare, veridice, date fiind moravurile Curții în acea epocă, și de care este legată una din lucrările cele mai celebre ale lui Velázquez:* Christos răstignit".
Beruete, Cruzada Villaamil, Mayer și alții consideră că acel Christ a fost efectiv pictat în 1638.

Cîteva comentarii sînt aici necesare. Există în povestirea lui Hume (ca și în toate celelalte pe care le-am citit și care relatează violarea incintei

[1] Cf. J.O. Picón: La *Vida y las Obras de D. Diego Velázquez*, op. cit. (n.a.).

mănăstirii San Plácido), un episod care pare puțin verosimil deoarece ne este prezentat într-o manieră ce pare să denatureze realitatea faptelor. Avem motive puternice să credem că regele a văzut-o pe Maica Marguerita întinsă în sicriu. Stareța și tînăra călugăriță, hotărîtă să-și respecte jurămintele, au vrut să-l facă pe monarh să înțeleagă că aceea pe care el o remarcase în chip profanator era *moartă* în ochii oamenilor, oricît ar fi fost ei de puternici pe pămînt. Era o lecție inutilă. Dar adeseori această atitudine energică, profund simbolică, ne este prezentată ca o macabră comedie, pusă în scenă destul de grosolan, numai spre a înfricoșa pe rege și nu de a-l readuce la respect față de legile sfinte și la sentimentul realității religioase. N-a fost înțeles faptul că Maica Marguerita s-a arătat monarhului așa cum era: moartă. Așa se explică, apoi, orologiul sunînd dangătul morții, și omul cu coasta străpunsă de o lovitură de lance, pe care l-a pictat Velázquez.

De ce credem oare că Maica Marguerita s-a arătat într-adevăr *moartă* lui Filip al IV-lea? Este necesar să examinăm arhivele Inchiziției pe care le folosește Llorente, *cu toate că el nu evocă niciodată cea de a doua „afacere" de la San Plácido.* Am impresia că Inchiziția spaniolă urmărea — cu multă blîndețe — pe Villanueva și pe Olivares, nu pentru că *valido* nu mai era la putere, așa cum s-a spus, ci pentru că Inchiziția a fost obligată de Sfîntul Scaun, adică de papii Urban al VIII-lea și Inocențiu al X-lea. Îl cunoaștem perfect pe cel din urmă. Velázquez i-a făcut, în 1650, un portret extraordinar.

Urban al VIII-lea — Maffeo Barberini — care ar putea fi numit „Vauban[1] al Vaticanului", atît de mult îl fortificase, nu-și ascundea simpatia pentru Franța unde fusese legat papal. Acest papă și nepoții lui au contribuit în oarecare măsură la cariera politică a lui Mazarin. Dar nepoții nu s-au

[1] *Sébastien Le Prestre*, marchiz de Vauban (1633—1707), inginer militar și mareșal al Franței. A fortificat granițele Franței (n.t.).

neglijat de fel și s-au îmbogățit fantastic. Este neîndoielnic că Sfîntul Părinte a încercat să afle ce s-a întîmplat la mănăstirea din strada San Roque. Și este foarte probabil că Sfîntul Oficiu spaniol a opus anchetelor pontificale o inerție totală. Urban al VIII-lea a murit la 29 iulie 1644; nepoții săi, cardinali și candidați ai electorilor francezi din Colegiul Sacru, au fost înfrînți. Cardinalul Firenzola, candidat oficial al Spaniei, a fost și el învins. Cel ales, Giovanni-Battista Panfili, iezuit, înrudit cu familia Borgia, și-a manifestat imediat simpatia pentru Spania unde-l reprezentase pe Urban al VIII-lea. El primi pălăria de cardinal chiar la întoarcerea sa de la Madrid. Mai tîrziu, își schimbă atitudinea; dar este îngăduit să presupunem că, pentru el, culisele Curții lui Filip al IV-lea nu aveau nici un secret.

Velázquez ne înfățișează un om viguros pentru vîrsta sa — șaptezeci și patru de ani — care, fără să aibă aptitudinile de comandant ale predecesorului său, nu este lipsit de o oarecare autoritate. Inocențiu al X-lea a dovedit-o lichidînd a Treia Reformă prin bula papală *Cum ocasione* (mai 1635) care condamnă aspru cele Cinci Propoziții ale lui Jansenius. Cînd Sfîntul Părinte văzu tabloul lui Velázquez, îi făcu pictorului un mare compliment: „È troppo vero"[1]...

Atît de asemănător încît, portretul fiind în anticamera papei, un camerist, în penumbră, se înclină în fața lui, și se duse pe culoar să-i roage pe curteni să vorbească mai încet de teamă să nu fie auziți de Sanctitatea-sa. Taine spunea în 1865: *„Este un portret pe care nu-l poți uita"*. Reynolds, care l-a copiat, îl considera *„cea mai bună pictură care există la Roma"*. Pînza se află tot acolo și în ziua de azi, în galeria prințului Doria-Panfili.

Urban al VIII-lea, al două sute patruzeci și doilea papă, moare deci la 29 iulie 1644. La 30 august, în cel mai mare secret, Inchiziția spaniolă

[1] E prea asemănător, în limba italiană, în original (n.t.).

intră în acțiune. Jeronimo de Villanueva este ridicat și închis la Toledo în temnițele Sfîntului Oficiu. Nimeni nu poate comunica cu el. Cel care altădată era însărcinat de către rege cu misiunile cele mai confidențiale este arestat și va fi condamnat sub învinuirea de propuneri „eretice" *care n-au fost niciodată formulate*. El joacă rolul clasicului țap ispășitor, cel care poate fi lovit spre a lichida fără răsunet o afacere misterioasă și gravă. După o procedură din care n-a mai rămas nici o urmă, Sfîntul Oficiu spaniol îl judecă în mare grabă.

În manuscrisul anonim descoperit în 1881 de Mesonero Romanos, am citit că Villanueva a fost înfățișat inchizitorilor în prezența comandorului de la Merci, a stareților de la Carmel, de la San Pedro el Mártir și de la San Juan de los Reyes. Sentința nu a fost motivată. Acuzatului i s-a spus numai că era vinovat de „ireligiozitate, sacrilegiu, superstiții și alte păcate enorme". Condamnat, el abjură în ziua de 18 iunie 1647, fără să se știe cu exactitate ce a abjurat. Rarele documente pe care putem să le consultăm dovedesc că Inchiziția spaniolă a făcut totul pentru a escamota un proces pe care nu l-a pornit decît constrînsă, pentru a înăbuși un scandal ale cărui consecințe interne și externe puteau fi foarte grave.

În Spania, Inchiziția judeca foarte des ca un tribunal politic și nu ca un tribunal religios: din ordinul regelui o vom vedea ridicîndu-se împotriva Romei.

Succesorul lui Antonio de Sotomayor în fruntea Inchiziției este Diego de Arce, care datorează întreaga sa avere lui Olivares. Marele Inchizitor consideră că Villanueva a fost sancționat ușor și că reconciliatul va fi inofensiv. Eroare. Curînd s-a văzut că ar fi fost mai prudent să fi fost ars. Să nu uităm că acest jurist, fost secretar al Inchiziției, nu s-a lăsat terorizat. El a jucat, fără îndoială, un rol oribil: nu e altul decît cel al Celestinei[1]. Și încă nu e sigur. Alții au fost mult mai vi-

[1] Aluzie la personajul lui Fernando de Rojas (n.t.).

novați și nu au fost inoportunați... Imediat ce a fost pus în libertate, el se adresează direct papei „*plîngîndu-se*, explică Llorente, *de nedreptatea ce i s-a făcut, privîndu-l de mijloacele de a se apăra și afirmînd că el nu s-a supus sentinței pronunțate contra lui decît din dorința arzătoare de a-și apăra drepturile în fața unui tribunal imparțial; în consecință, el cerea ca procesul său să fie revăzut de judecători numiți de Sanctitatea-Sa*".

În plus, un nobil, prieten al fostului colaborator al lui Olivares, Pedro de Navarro, se duce la Roma și prezintă Sfîntului Scaun dosarul afacerii alcătuit de Villanueva și de clanul său. Acest dosar trebuie să cuprindă dovezi în legătură cu faptele foarte grave care-l interesau în mod direct pe regele Spaniei, căci Filip al IV-lea îl obligă pe ambasadorul său să facă un demers surprinzător pe lîngă Sfîntul Părinte; *el cere ca Navarro să fie expulzat din Roma, imediat și fără amînare, în momentul în care va sosi acolo!* Dar oricîtă simpatie purta Casei de Austria, Inocențiu al X-lea ia pe Navarro sub protecția sa și împiedică să fie arestat de oamenii ambasadorului Spaniei. Se poate vedea că ne îndepărtăm în mod sensibil de povestirea lui Hume și de cronica anonimă recopiată de atîți istorici, mai mult sau mai puțin imaginativi. O hotărîre luată de Sfîntul Părinte ne îngăduie să ne dăm seama de importanța extraordinară a acestei afaceri: cu toate obiecțiunile diplomatului spaniol, Inocențiu al X-lea adresează un rescript episcopilor din Calahorra, Segovia și Cuenca, „*pentru a-i autoriza, pe toți în general și pe fiecare în parte, să reia, sub pedeapsa excomunicării, piesele procesului, să ia cunoștință de ele și să-l judece pe Villanueva, confirmînd sau revocînd, total sau parțial, sentința pe care inchizitorii din Toledo au pronunțat-o împotriva lui și care a fost confirmată de Consiliul Suprem.*"

Procesul trebuia să fie redeschis, iar episcopii erau obligați să audieze în contradictoriu, pe acuzator și pe acuzat, acesta din urmă avînd dreptul de

a-şi prezenta martori, sau, cel puţin, să ceară citarea lor.
Filip al IV-lea intervine atunci a doua oară (3 septembrie 1647) şi, urmînd sfatul Marelui Inchizitor Diego de Arce, interzice celor trei episcopi să accepte misiunea apostolică cu care erau însărcinaţi. Llorente pretinde că posedă răspunsul dat la 8 septembrie regelui de către episcopul de Calahorra şi care îl asigură de întreaga sa ascultare. Ceilalţi doi episcopi s-au declarat incompetenţi. Iată deci trei prelaţi în rebeliune deschisă împotriva papei; faptul că ei ar fi acceptat mai degrabă să fie excomunicaţi decît să asculte un acuzat în revizuirea unui proces privind numai pe Villanueva nu poate sta în picioare. Inocenţiu al X-lea hotărăşte atunci ca procesul — care nu ne mai pare atît de misterios! — să fie judecat la Roma, deoarece nu poate fi judecat în Spania. La 7 februarie 1648, Consiliul Suprem al Inchiziţiei spaniole, întotdeauna în deplin acord cu regele, declară papei că o anchetă romană asupra afacerii ar constitui o lovitură dată independenţei Sfîntului Oficiu spaniol, *recunoscută şi confirmată prin bule de diferiţi papi*. Este un fapt extrem de semnificativ. La 17 iulie 1649, precizează Llorente, regele şi Inchiziţia refuză să trimită documentele la Roma. Deci nu au fost arse? Sau a fost reconstituit un dosar „convenabil"? Din nou un rescript papal. Filip al IV-lea îl numeşte pe Arce preşedinte al Consiliului Castillei şi îi cere să renunţe la funcţia sa de Mare Inchizitor. Dar, în cele din urmă, Arce se supune Romei: el trimite piesele procesului la Vatican. Toate piesele? Nu ştim. Totuşi, Villanueva este achitat.
Ceea ce arată foarte limpede că în această „misterioasă" afacere Villanueva erau implicaţi şi alţi acuzaţi, alţi vinovaţi, pe care Roma dorea să-i lovească. Dar lucrurile nu s-au oprit aici. La 24 iunie 1653, Sfîntul Părinte expedie un alt rescript de mustrare Marelui Inchizitor. Tenacitatea şi severitatea papei sînt explicabile. Este sigur că faptele — pe care credem că le cunoaştem —

erau *intolerabile*. La 16 august 1654 nunțiul papal, Francisco Mancini, ceru audiență lui Filip al IV-lea, tot în legătură cu „misterioasa afacere" și, aici, cum să nu-l evoci pe Mazarin? *Regele refuză să-l primească pe nunțiul papal!* Și Arce explică acest gest față de Francisco Mancini spunîndu-i, îl citez pe Llorente, că „în legătură cu cele petrecute, papa îl ofensase pe rege, stăpînul său". Orice comentariu ne pare inutil.

Reacția Romei a fost probabil mult mai violentă decît ne imaginăm. Purtarea regelui era cunoscută, însă faptele incriminate puteau fi considerate, și pe bună dreptate, ca rușinoase. Roma pretinse explicații (sancțiuni severe dacă faptele erau dovedite) timp de cel puțin zece ani: de acest lucru sîntem siguri.

În 1638, Filip al IV-lea și Olivares erau convinși că Spania era de departe prima putere și, voi îndrăzni să afirm, singura putere din lume, încît ei aveau dreptul să facă ceea ce voiau, fără ca cineva să-i poată critica sau blama. Ca și Filip al II-lea, Filip al IV-lea pretindea că este reprezentantul lui Dumnezeu, nu numai în Spania, ci în lumea întreagă. Această mentalitate explică totul. Or, în acea epocă, Madridul era un oraș de peste două sute cincizeci de mii de locuitori, oarecum cosmopolit, unde totul se știa, se raporta, se deforma. Urmele care rămîn din procesele inchizitoriale, din demersurile romane, din cronicile vremii, dovedesc că afacerea de la San Plácido trebuie să fi fost urmărită cu mult interes de către diplomația internațională. Nu știm exact ce s-a petrecut în această mănăstire; fapt cert este că cele întîmplate nu erau de o prea înaltă ținută morală. Este posibil ca această afacere să fi fost „umflată", cum se spune. Dar ea a avut un *mare ecou;* toată domnia lui Filip al IV-lea a fost marcată de această afacere, care, sînt convins, a accelerat căderea lui Olivares. Se vorbește foarte puțin despre ancheta inchizitorială care a fost deschisă în 1645 — și pentru că

era imposibil să se fi acționat altfel — contra fostului favorit. Roma pretindea pedepsirea adevăraților vinovați. Marele Inchizitor, foarte obligat lui *valido* care îl numise episcop de Avila și de Plasencia, nu îl neliniști deloc pe binefăcătorul său „acuzat de cele mai mari crime", ne asigură Llorente, care adaugă: „...*Olivares ar fi voit să-l otrăvească pe papa Urban al VIII-lea: se cita chiar numele spițerului din Florența care preparase otrava și al călugărului italian pe care îl însărcinase cu exécutarea acestui complot odios...*" Toate acestea apar exagerate și Llorente vorbește de „rapoarte false". Un control serios pare imposibil. Totuși, este sigur faptul că Roma este aceea care pune în mișcare totul; și nu putem uita că Urban al VIII-lea a cerut probabil să se facă cea mai completă lumină în afacerea San Plácido.

Este evident că, din 1639, Olivares este prizonierul *cazului* San Plácido, ale cărui detalii, mai mult sau mai puțin inventate, au fost transmise, să fim siguri, în cele patru colțuri ale Europei de către spioni dubli și tripli. Din fericire pentru el, nepotul lui, Luis de Haro, este acela care guvernează. Dar regele și-a părăsit complet favoritul: el declară aceasta venerabilei Maria de Agreda. Gregorio Marañón era complet străin de acest lucru cînd, la sfîrșitul cărții sale despre contele-duce, spunea doar că: „*Olivares află că situația prietenului său intim, protonotarul Villanueva, prizonier al Inchiziției la Toledo, se agrava; și el însuși, la sfîrșit, auzi bătînd la poarta sa oamenii Sfîntului Tribunal.*"

Fără îndoială că ei bătuseră mult mai devreme! Contele-duce ducea la Toro o viață foarte pioasă și, în timp ce Filip al IV-lea scria venerabilei Maria de Agreda, Olivares nu ieșea dintr-o biserică decît ca să intre în alta. El părea să fie frămîntat de o sinceră remușcare și moartea sa (22 iulie 1645) stinse definitiv acțiunea inchizitorială în ceea ce îl privea. Se afirmă că ar fi fost otrăvit. Faptul nu a fost dovedit. Puțin mai tîrziu părintele Pereyra va pretinde că contele-duce putea fi văzut tre-

cînd la Santa Barbara, aproape de Madrid, într-o caleașcă de foc.
Am încercat în zadar să găsesc cel mai mic indiciu care ar putea dovedi că Hume, scriind că Velázquez ar fi schițat probabil portretul lui Alfonso Paredes, nu a inventat pur și simplu o poveste în genul *Măștii de fier*. Nu am găsit nimic.
Buna-credință ne impune să nu-l amestecăm pe Velázquez în această istorie a documentelor așazis arse. El nu era funcționar al poliției. Cu greutate ni-l imaginăm gata să picteze din memorie un fel de portret-robot pentru uzul agenților secreți de care dispunea favoritul la Genova. Ne este suficient să știm că l-a pictat pe Inocențiu al X-lea, papă de altfel calomniat, se pare, așa cum fuseseră calomniați toți Borgia.
Ne-ar fi foarte greu să explicăm de ce Filip al IV-lea a comandat pictorului său un Christ pentru mănăstirea San Plácido, dacă evenimentele pe care le-am relatat ar fi fost simple fantezii. Regele nu avea obiceiul să comande lui Velázquez tablouri cu teme religioase. Dacă el nu este vinovat de faptele cu care „legenda" îi împovărează memoria, a fost nevoie de o împrejurare excepțională pentru ca monarhul să dorească ca un Christ executat de Velázquez să intre la San Plácido împreună cu orologiul cu dangăt funerar. În revizuirea procesului lui Villanueva, atitudinea sa îl acuză. Dacă este vinovat, nu pare să-și fi schimbat în mod serios comportarea, cum îi recomanda Biserica, și cum ar fi trebuit să-i ordone conștiința.

În timpul domniei lui Carol al X-lea, *Christul de la San Plácido* se afla la Paris (1826). Capodopera a putut fi repatriată în 1829, după anumite demersuri ale ducelui de Villahermosa, ambasadorul Spaniei, și a intrat la Prado unde este expus și astăzi.
Vom afirma că este o fericire pentru credință și pentru artă că Velázquez a trebuit să-și asume ro-

lul de ispăşitor al păcatelor regelui său. El nu ne înfăţişează nici un *Jupiter răstignit*, nici unul din acele schelete agonizante pe care flamanzii le ţintuiesc în mijlocul cerului lor dur. Este cea mai umană dintre reprezentările divine.

Şi totuşi există în această operă ceva înfricoşător pe care abia îndrăznim să-l exprimăm: Omul şi crucea se contopesc. Omul pe care ni-l înfăţişează Velázquez pare că a existat numai pentru a fi răstignit pe această cruce.

Braţele sînt larg deschise în cerul întunecat.

Ceea ce impresionează cel mai mult atunci cînd contemplăm acest Christ este tăcerea care ne învăluie dintr-o dată.

IV. SEMNIFICAȚIA CETĂȚII BREDA. MISTERUL QUEVEDO. MARIE, DUCESĂ DE CHEVREUSE

Pe larga scară de marmură albă a palatului regal din Madrid, Napoleon ridică ochii și privește pilaștrii corintieni care împodobeau grandiosul edificiu. Se întoarce spre fratele său Joseph și-i spune: „Vei locui mai bine decît mine".

„Nu pentru mult timp, sire" ar fi putut să-i răspundă sărmanul Joseph, monarh fără voia lui. Dar pe vremea lui Velázquez, acest palat, care se înalță pe locul bătrînului Alcazar, nu exista încă. Ducele de Anjou, Filip al V-lea de Bourbon, regele Spaniei, este acela care, în 1739, a ordonat să fie începută construcția palatului.

Olivares nu avea simțul grandoarei, ci pasiunea emfazei. El dădu dispoziția să fie înălțat palatul Buen Retiro (din care astăzi n-au mai rămas decît niște ruine) în mijlocul peșterilor, lacurilor și cascadelor artificiale. „Simbol izbitor al domniei, elegant, scenic și inutil." Lope de Vega a fost însărcinat să ridice osanale regelui și favoritului său și să glorifice în versuri grandioasele ceremonii de inaugurare a palatului. Lope muri în august 1635, în momentul în care Retiro era complet terminat. Sir Arthur Hopton arată în corespondența sa că *valido „a îngrămădit acolo atîtea obiecte*

rare că niciodată nu s-ar fi crezut că există în regat atîtea curiozități".

Dictatorul botezase galeria principală a edificiului Salonul regatelor. Un tron era plasat în fund. Aici erau primiți cu mare pompă ambasadorii, aici se jucau comedii; era oarecum același lucru. Cortes-urile se întruneau tot aici. Olivares voi ca emblemele tuturor regiunilor Spaniei să figureze în această galerie. Puteau fi văzute aici stemele Castillei, Aragonului, Sevillei, Cataloniei, Neapolelui, Perului, Mexicului etc. Dar și cele ale Austriei, Brabantului, Flandrei, Milanului, Portugaliei, Burgundiei etc. *Valido* nu auzise niciodată de Ludovic al XI-lea. Dintr-o scrisoare din 28 aprilie 1635 semnată de Serrano, ambasadorul Florenței la Madrid, știm că ducele-conte intenționa el însuși să facă din acest salon o galerie a gloriilor militare din timpul guvernării sale. Au fost agățate pe pereți treisprezece tablouri înfățișînd treisprezece victorii ale armatelor spaniole. În față, marele Zurbarán și Nardi pictaseră *Muncile lui Hercule*.

Deci, în momentul în care imperiul spaniol se prăbușește, cînd în toată țara mizeria este îngrozitoare, cînd Cortes-urile și municipalitatea protestează împotriva războaielor nebunești și prezic ruina definitivă a țării, în acele momente Zurbarán, Pereda, elevul lui Velázquez, Caxes, Carducho, Jusepe Leonardo, Juan de la Corte, Maino înfățișează victorii strălucite, dar efemere: Fernando Girón expulzînd pe englezi din Cadix, Santa Cruz dînd ajutor Genovei, Fadrique de Toledo recucerind de la olandezi golful San Salvador, ducele de Feria triumfînd pe Rin etc. Majoritatea acestor tablouri sînt expuse astăzi la Prado. Trebuie să recunoaștem că ansamblul nu este prea senzațional, exceptînd *Apărarea Cadixului* care nu-i aparține lui Caxes, ci lui Zurbarán: treci prin fața acestei opere fără s-o vezi; este expusă în rotondă, la intrarea în muzeu. Cele trei tablouri ale lui Carducho sînt încărcate, grandilocvente; compozițiile lui Caxes, care ne arată cum au fost

cucerite Puerto Rico și San Cristobal, nu sînt mai reușite.

Totuși există la Prado o pînză care împodobea Salonul regatelor și care era cu totul altceva decît o operă de circumstanță. Ea reprezintă una dintre cele mai mari victorii pe care Spania a repurtat-o vreodată. Nu este vorba de cucerirea Bredei de Spinola la 5 iunie 1625; ci de însăși o operă a lui Velázquez: *Predarea cetății Breda* sau *Lăncile*. Este tabloul care constituie un imens triumf, nu numai spaniol, ci mai ales uman.

Nu vreau desigur să micșorez meritul genovezului Ambrosio Spinola, care și-a pus sabia și marele său talent în serviciul Spaniei. El a asediat Breda, oraș puternic din Brabant, în luna august 1624, cu aproximativ treizeci de mii de oameni. Justin de Nassau, care apăra orașul, comanda șapte mii de oameni. El a rezistat vitejește mai mult de nouă luni și a capitulat din lipsă de hrană și muniții. Spinola, unul din generalii cei mai omenoși ai acestor războaie crude și deseori inutile, a acceptat ca trupele lui Nassau să iasă din oraș în bătăi de tobă și cu drapelele desfășurate.

A fost un frumos succes spaniol, dar care nu rezolva nimic. Cînd vestea a juns la Madrid, Olivares a declarat: „Am repurtat o victorie împotriva lumii întregi".

Și e cert că el o și credea. Succesul lui Spinola a fost celebrat într-un mod extraordinar și serbările de tot felul care au avut loc cu acest prilej nu erau decît ilustrarea cuvintelor favoritului. Poporul era nebun de bucurie crezînd de bună seamă în geniul tînărului prinț căruia Velázquez tocmai îi făcuse portretul, în victoria totală, în pacea viitoare. Calderón, remarcabil agitator și genial propagandist, scrise o comedie strălucită, *El sitio de Breda*[1] în care două versuri atribuite lui Spinola:

---

[1] *Asediul cetății Breda*, în limba spaniolă în original (n.t.).

„... el valor del vencido
Hace famoso al que vence"[1];

pot servi drept motto — incomplet — tabloului, universal admirat și inutil de descris cu de-amănuntul. Numeroși critici au pretins că Velázquez datora o parte din inspirație lui Rubens, lui El Greco *(Tunica lui Christ, Orgaz)*, lui Veronese *(Centurionul)*, lui Peter Snayers *(Luarea cetății Breda)*, mai ales gravorului Petit Bernard *(Întîlnirea lui Abraham cu regele Melchisedech*, Lyon, 1533) și lui Jacques Callot din Nancy care, la cererea Isabelei-Clara-Eugenia, a gravat Breda în 1628. *Mizeriile și nenorocirile războiului*, operă aparținînd acestui mare artist, datează din 1633. El era pe atunci mult mai celebru decît Velázquez. Probabil că opera lui n-a inspirat pe sevillanul nostru, dar în mod cert l-a inspirat pe Goya și pe Daumier.

Cred că Velázquez nu împrumuta de la nimeni. S-a spus că *Predarea cetății Breda* era capodopera *tablourilor* de luptă. Aici totuși este vorba, mai ales, de o foarte mare lecție de istorie și de una de *moralitate*. Lupta, care s-a terminat, lasă încă să se zărească în depărtare, prin fumul cenușiu al incendiilor, urmele glorioasei sale absurdități. Bătălia s-a terminat. În consecință, nu rămîn decît oameni, îmbrăcați în soldați, dar oameni care se înțeleg, care se stimează și se salută. Lumina *Lăncilor* este lumina zilei. Totuși, din profunzimile geniului velazquezian izbucnește o altă lumină la care este greu de deosebit, pe mantaua lui Bellone, un fir roșu de un fir alb; în această împrejurare artistul pictează încă un instantaneu, un scurt moment psihologic, în timpul căruia nu mai e război, dar nu e nici pace.

Atunci cînd au fost expuse *Lăncile*, Spinola era mort de cinci ani. Velázquez care l-a înviat pentru totdeauna îl cunoștea: ei traversaseră împreună Mediterana, de la Barcelona la Genova, pe galera

[1] *„...Valoarea învinsului Conferă glorie învingătorului"*, în limba spaniolă în original (n.t.).

din fruntea flotei. El ne înfățișează un om bun, inteligent, de o mare noblețe spirituală. Cu capul descoperit, el îl felicită pe bătrînul Nassau, adversarul lui nefericit, și îl îmbărbătează. Nu există nici un fel de ostentație în gestul lui Spinola cînd îl împiedică pe învins să îngenuncheze. Nu este atitudinea unui învingător: este elanul unui prieten. Niciodată sentimente virile nu au fost exprimate cu mai multă justețe, cu mai multă măsură. Nici ură, nici aroganță, nici platitudine, nici servilism. Se pune întrebarea de ce acești oameni s-au luptat între ei. *De ce?* va întreba mai tîrziu Goya în *Dezastre*.

Cînd ne gîndim la evenimentele pe care le-am trăit, la ceea ce se petrece și la ceea ce se va petrece în lume, la această imensă sinucidere a civilizației occidentale la care asistăm în fiecare zi, *Lăncile* constituie pentru noi o consolare și o speranță. Distincția, generozitatea, geniul lui Velázquez apar în toată strălucirea lor în această pînză. *Generozitatea este mila sufletelor nobile*, a spus Chamfort. Este vorba mai ales de arta de a ascunde mila care ar putea răni mai profund decît o lovitură de lance, iar pictorul face să apară acest sentiment numai pe figura bătrînului soldat care, în spatele lui Spinola, se reazemă pe un baston: e vorba de Albert de Arenberg, comandantul cavaleriei învingătorilor.

Să facem cîțiva pași prin Prado: iată-ne în fața tabloului *Christul de la San Plácido*, o teribilă lecție de morală. Să revenim în fața *Lăncilor*. Această pînză expusă în galeria triumfală de la Retiro nu este și ea o lecție de modestie pentru cei ce știau să vadă și să înțeleagă? Sîntem departe de fanfaronii războinici și politici ai Europei, care ar fi trebuit să mediteze în fața acestui tablou. Ei ar fi putut să tragă unele concluzii salutare din această meditație. Velázquez a pictat o frumoasă lecție de cavalerism care este de asemenea o manifestare istorică și politică. Arătînd cît de mică este diferența dintre învingător și învins, el dădea orgoliului și temerității un avertisment:

„Aș fi putut să fiu eu în locul dumneavoastră", spune clar marchizul de Spinola lui Nassau. Adevăratul învingător de la Breda este Velázquez. Grație lui, Spania repurtează o victorie universală, eternă. După ce vezi această operă, cum să nu respecți Spania, cum să n-o iubești? Am vrea să știm cum a fost primită atunci această pînză antibarocă[1] prin excelență, destul de vizibil anticonformistă. Cronica, mare sau mică, rămîne mută. Velázquez pare a picta deseori în vid. În 1772 se credea în mod oficial că acest tablou reprezintă pe „marchizul de Pescara primind cheile vreunei fortărețe". Opera nu mai avea nici o semnificație; poate că peste o sută cincizeci de ani va fi la fel.

Vreau să fac o remarcă. Velázquez n-a înfățișat niciodată războiul. Aceasta este un lucru extraordinar pentru un artist în serviciul unui suveran a cărui armată se găsește mereu în luptă. Se poate vorbi de o dispoziție foarte revelatoare a caracterului sevillanului. El este de o extremă luciditate, refuzînd să reprezinte absurdul, fiorosul. *Christul de la San Plácido* nu suferă: e un Om care a intrat în marea impasibilitate a morții și a maiestății divine. Maestrul ar fi putut să-l picteze pe Spinola galopînd, așa cum i-a reprezentat pe Filip al IV-lea și pe Olivares, dar pe un adevărat cîmp de bătălie. În Salonul regatelor, în mijlocul tumultului reconstituit, el afișează, ca și în mănăstirea San Plácido, o opinie. El arată, desigur, o victorie a oamenilor cinstiți, un triumf model. Dar dezvăluie în același timp incertitudinea armelor, neputința războiului, într-o epocă în care se putea încă crede că războiul este o aventură calculabilă și că totul se putea rezolva pe cîmpul de luptă. Să privim în dreapta, sub stindardul

---

[1] Barocul, orice s-ar spune, este o degenerescență a artei marilor artiști ai Renașterii. Góngora, Quevedo, Valdés Leal sînt baroci. Cervantes și Velázquez sînt clasici prin imensa lor profunzime. *Lăncile* sînt baroce așa cum *Gilles* al lui Watteau este rococo (n.a.).

albastru și alb, pe acest învingător cu figura tristă, neliniștită. Este Velázquez. S-a pictat acolo pentru ca privirea lui să ne repete reflecția pe care o fac, după victorie, cei care știu să vadă adevărul: *De abia acum vor începe prostiile.*
Limbajul tabloului *Lăncile* ne pare astăzi cel al cavalerismului, al civilizației și, dacă privim mai bine, cel al înțelepciunii și al bunului simț. În acea vreme, tabloul era surprinzător, revoluționar, într-un anumit sens. În locul lui Olivares, l-aș fi considerat alarmant.

Un personaj al lui Velázquez neliniștește brusc pe rege și pe favoritul său: Francisco Gómez de Quevedo y Villegas. Sevillanul l-a pictat pe Quevedo probabil în 1632, atunci cînd acesta era secretarul regelui. Originalul s-a pierdut, dar există mai multe cópii, dintre care una la Madrid. Velázquez ne înfățișează un Tartarin lugubru, mascat de ochelari fumurii, un om grosolan, buhăit, posomorît, bănuitor. După o tinerețe tumultuoasă, Quevedo se transformase, la palat, în scriitor plătit. Am recitit *El Chitón de las Tarabillas*, *Quevedo al rey de Francia*, *La Perinola* etc. Sincer vorbind, reputația lui Quevedo mi se pare exagerată; aproape totul la el este vorbărie, pedanterie, falsitate: imense calități înecate în veninul obsesiilor. Este unul dintre acei „istorici" plătiți pentru a minți și al căror tip este din nenorocire foarte comun în Europa și în lumea întreagă. În epoca despre care vorbim, principalele arme ale acestor oameni sînt patriotismul de paradă și fățărnicia religioasă. Ei calomniază în numele Sfîntului Duh și nu propovăduiesc decît ura. Toți acești scribi au făcut un rău imens Europei, adică propriei lor patrii. Gómez era amestecat în afacerea hoților favoriți, după moartea lui Filip al III-lea; dar era prea veninos ca *valido* să nu-l utilizeze în folosul său: lăudăroșeniile penei acestuia îl încîntau probabil la culme. Quevedo

se pare că a cunoscut la Madrid un trimis special, pe încîntătorul și misteriosul Voiture, care scria:

Fecioarele din vremea noastră
Amanți au mulți, e-adevărat.
De ei nu duce nimeni lipsă:
E an bogat[1].

În 1636, Quevedo este încă destul de puternic pentru a obține arestarea vechiului său dușman, Pacheco de Narváez. La 7 decembrie 1639, Gómez nu este la el acasă, nici în strada del Niño, nici în strada Alta de Madera, la doi pași de mănăstirea San Plácido, ci la ducele de Medinaceli unde, probabil, se ascunde.

La ora unsprezece seara, *alcalzii* regelui pătrund în palat, pun mîna pe el, îl percheziționează, îi confiscă toate cheile. Fără să-i dea răgazul să-și ia vreo haină, îl duc în secret la mănăstirea San Marcos, la León. Acolo va rămîne cinci ani, pînă în iunie 1643.

S-a încercat să se facă din Quevedo un erou; a fost înfățișat strecurînd în șervetul regelui versuri implorîndu-l să-și concedieze favoritul ca să salveze Spania etc. Adevărul pare să fie cu totul altul. José Pellicer, cronicar al Curții, scrie: *„Oamenii vorbesc în diferite feluri de închiderea lui Quevedo: unii spun că el a fost arestat din cauză că scria satire împotriva monarhiei, alții afirmă că din cauză că bîrfea guvernul. Dar alții ne asigură că el era atins de aceeași maladie de care suferea și nunțiul papal; și că un oarecare francez, valet al cardinalului de Richelieu, îi făcea vizite deseori"*. Ca urmare, se va vorbi într-adevăr de un „complot" pe care l-ar fi urzit la Madrid anumiți trimiși secreți ai lui Richelieu, și în care ar fi fost amestecați nunțiul papal și, se spune, și ducele de Medinaceli, care a fost surghiunit.

Dar iată ceea ce este și mai ciudat: atunci cînd, în ianuarie 1643, Olivares a căzut în dizgrație,

[1] Traducere Dan Radu Stănescu

toți prizonierii politici au fost eliberați. Quevedo a rămas în închisoare. Președintele Castillei, Juan Chumacero întreprinse pe lîngă Filip al IV-lea un demers în favoarea lui. Regele răspunse personal: „D. Francisco de Quevedo a fost întemnițat *pentru motive grave*". Cînd scriitorul a fost grațiat, el ceru o audiență la Filip al IV-lea, care îi interzise intrarea în palatul regal. Marañón are dreptate și de data aceasta: este evident că regele, și nu Olivares, este acela care a dispus să fie închis Quevedo, fără nici o explicație, pentru *un motiv grav*, dar necunoscut. La Toledo cel puțin s-a făcut un simulacru de judecare a lui Villanueva. Quevedo, bolnav, a rămas cinci ani închis în celula umedă a unei mănăstiri fără să i se comunice vreo decizie de inculpare. Acest personaj venal și josnic nu este cîtuși de puțin simpatic. Trebuie însă să recunoaștem că regele a fost foarte aspru față de un curtean care-l tămîiase atît de des. Or, Filip al IV-lea nu era un om rău.

Ce complot putea urzi Quevedo împreună cu nunțiul papal și cu solii lui Richelieu? Misterul rămîne de nepătruns. În acea vreme la Madrid, se complota mult. Oare n-ar fi posibil să ne gîndim că fostul secretar al regelui, care fără îndoială nu ducea lipsă de spioni la Curte, îl informase pe nunțiu și pe agenții francezi despre teribila afacere de la San Plácido? Dacă Richelieu, în 1639, fusese perfect informat de Roma despre această afacere, grație lui Mazarin, și de Madrid, datorită agenților săi secreți, ce armă de temut ar fi avut în mîini, cu condiția să nu se folosească de ea! Dar la Paris erau mai mulți spioni spanioli decît spioni francezi la Madrid: de aceea nu este de mirare să fi fost demascat Quevedo. Propun această explicație pentru faptele rămase pînă în prezent enigmatice: arestarea brutală a lui Quevedo, lungii ani de închisoare și moartea sa în surghiun la 8 septembrie 1645.

Era vremea comploturilor atît în Spania cît și în Franța. Velázquez pictă pe prințesa conspirațiilor: Marie de Rohan, ducesă de Chevreuse, căsătorită la șaptesprezece ani cu conetabilul de Luynes — el nu supraviețui decît patru luni — apoi cu Claude de Lorraine, duce de Chevreuse, prinț de Joinville. Saint-Simon a spus despre Marie: *„Multă grație și frumusețe, și mai mult decît orice frivolitate și spirit"*. Cardinalul Retz adăugă: *„Domnul de Lorraine cu care se împrieteni a împins-o în afaceri; ducele de Buckingham și contele de Holland au menținut-o în ele, iar domnul de Châteauneuf făcu să se amestece cu ele. Ea se lăsa tîrîtă în ele așa cum se lăsa tîrîtă în tot ceea ce-i putea place celui pe care-l iubea. Ea iubea fără să aleagă și numai pentru că trebuia să iubească pe cineva. Și nu era deloc greu să i se dea un amant: dar o dată ce-l accepta, ea îl iubea cu fidelitate numai pe el... Devotamentul față de pasiunea ei, dacă s-ar putea spune, era eternă, chiar dacă obiectul se schimba, și nu era o problemă complicată ca agenții de poliție să-i procure distracții; și fiindcă-i plăceau, ea punea în ele totdeauna multă pasiune. Niciodată cineva n-a acordat mai puțină atenție primejdiilor și niciodată vreo femeie nu a arătat mai mult dispreț față de scrupule și față de datorii. Ea nu recunoștea decît o singură datorie: aceea de a place amantului ei."*

Înaintea lui Châteauneuf a fost iubita nefericitului Henry de Talleyrand, marchiz de Chalais, căruia Richelieu i-a tăiat capul. Tallemant des Réaux, mai concis decît Retz, o descrie pe Marie ca pe *o șireată, vioaie și care nu cerea ceva mai bun.* Doamna de Motteville se lamentează: *„foarte iubită de Ana de Austria, ea a fost cauza tuturor nenorocirilor sale"*. La Varende, întotdeauna cavaler, încalecă pe calul său de luptă și rupe cîteva lănci în favoarea reginei în afacerea scrisorilor spaniole din 1637. „Nu era o trădare", spuse el. E sigur că el are dreptate: întotdeauna ai dreptate cînd aperi o regină. Cert este că în comentariul

despre Val-de-Grâce, grosolănia lui Michelet depășește măsura permisă jansenișilor laici. Ana rămase spaniolă și, la Madrid, Elisabeta era franțuzoaică. Totuși, niciodată nu a uitat că era regina Spaniei. Ea avea o atitudine nobilă și și-a oferit toate bijuteriile pentru ca *tercio*[1] să fie plătit. Cînd a murit, poporul a plîns-o. Victime ale patriotismului alternativ, aceste două regine doreau sincer pacea între cele două națiuni. Este sigur că această pace s-ar fi încheiat mai ușor fără toate aceste intrigi de femei, cîteodată mai mult amoroase decît politice (și de o complicație care poate să se ivească numai din amestecul de politică și dragoste), fără toți acești călugări franciscani sau cei din ordinul fondat de Sfîntul François de Paul, îmbrăcați în rase cenușii, fără toți acești agenți dubli, acești spioni care trăiau din intrigi și războaie.

Marie, ducesă de Chevreuse, conspiră făcînd dragoste. Surghiunită la Dampierre, ea vede tot, știe tot, combină tot. Este imediat înștiințată că la Val-de-Grâce, Ana de Austria, „percheziționată pînă și în sîn", a mărturisit totul. În scrisori, din fericire, nu apare nimic frivol: numai informații și sfaturi fratelui său Filip al IV-lea. Regele iartă. Marie știe însă că ei nu i se va ierta, că va fi salvată numai în Spania. „*Ea începe*, ne spune La Varende, *prin a se duce la fostul ei amant, arhiepiscopul de Tours, Bertrand de Eschaux, în vîrstă de optzeci de ani...*" El își regăsește tinerețea pentru a organiza salvarea ducesei care, noaptea, îmbrăcată bărbătește, pornește în goana calului spre sud. La Ruffec, ea se dă drept ducele de Anguyen... În altă parte, ea ucide un nobil foarte important. O tînără țărancă, găsindu-l pe gustul ei pe acest frumos cavaler cu perucă blondă, îi va face avansuri directe și cu atît mai stînjenitoare. În sfîrșit, iat-o în Spania: primirea e triumfală.

Regiment de infanterie, în limba spaniolă în original n.t.).

Saint-Simon, Tallemant des Réaux, Retz sînt niște nume. Dar dintre toate portretele acestei conspiratoare amoroasă, l-am pierdut pe cel mai frumos. În mod oficial, Marie, venind de la Zaragoza, nu a fost primită la Madrid decît la 6 decembrie 1637. Dar de la 27 noiembrie, regele, pretextînd o vînătoare la Guadalajara, plecase în întîmpinarea ducesei. *„El fu puțin îndoios de ea"*, admite cu amabilitate doamna de Motteville; de fapt nu mai există nici o îndoială: el se arată foarte curtenitor față de ducesă. În ianuarie, Velázquez o pictă pe Marie în costum de călăreț (tabloul poate fi văzut la Versailles și poartă titlul de *Diana la vînătoare*). Ea avea, spune cronica, *un costum și o ținută „à la Française"*. A voit oare regele să păstreze o amintire originală a „vînătorii" de la Guadalajara? Tot ce se poate. Ducesa avea pe atunci treizeci și șapte de ani. La Madrid, marea sa rivală în politică era prințesa de Carignan, sora lui Soissons, soția prințului Thomas de Savoie, o altă profesionistă a comploturilor împotriva lui Richelieu. Dar Marie uimi toată Curtea prin frumusețe, inteligență, îndrăzneala grațiilor sale și măiestria ei deosebită de a se juca cu mingea.

Știm că regele, printre alte serbări date în onoarea ducesei, organiză la Prado, la 11 ianuarie, o vînătoare de mistreți. Pictorul său imortalizează această vînătoare. Ni se spune că Marie poate fi recunoscută în mijlocul unui grup de călăreți unde pot fi văzuți, de asemenea, Filip al IV-lea, Elisabeta, Olivares, scutierul Juan Mateos și Velázquez în persoană, ceea ce pare cam neverosimil. Mărturisesc că am examinat cu lupa copii mărite ale tabloului: eu sînt mai puțin afirmativ decît Enrique Lafuente Ferrari[1]. Ducesa conversează poate într-una din carosele pe care le vedem în dreapta, în prim-plan. Carosele! Orice femeie elegantă voia s-o aibă pe a sa, așa cum azi își

[1] Cf. Enrique Lafuente Ferrari: *Velázquez*, Barcelona, 1944.

dorește limuzină proprie; iar diavolul se folosea mult de aceste vehicule. Dacă ar fi să-l credem pe Lison y Biedma, *„ele sînt cauza multor rele și a numeroase ofense aduse lui Dumnezeu, din pricina dezordinei morale în care ele antrenează pe femeile care le posedă. Într-adevăr, ele nu rămîn niciodată acasă și îi lasă pe copiii și pe servitorii lor să se dedea la cheltuieli nebunești, urmînd prostul exemplu al unei stăpîne mereu plecată. Adevărații călăreți dispar: cei care ar trebui să fie văzuți călare se înghesuie cîte șase sau șapte în aceeași trăsură pentru a vorbi cu doamnele, în loc să învețe să călărească. Mai tîrziu, vom avea nobili foarte diferiți de cei de astăzi, pentru că, în timpul adolescenței lor, acești tineri se plimbaseră în trăsură, în loc să călărească.“*

Vînătoarea de mistreți înfățișează un luminiș înconjurat de pereți de pînză. În această arenă improvizată erau goniți mistreți și pui de mistreți care erau masacrați de nobilii cavaleri sub privirile doamnelor aflate în siguranță în trăsurile lor. Alteori, erau goniți cerbi printr-un culoar de pînză care ajungea pînă la o tribună de unde doamnele priveau spectacolul. La picioarele tribunei, regele, *valido*, Heliche, ginerele său, oaspeții de seamă, așteptau sărmanele animale și le ucideau sau le căsăpeau în aplauzele asistenței. Era o *corrida* fără riscuri. Această distracție crudă dădea iluzia unei lupte și vederea sîngelui șiroind excita pe doamne. Ele aclamau pe maiestatea-sa, în timp ce valeții dădeau lovitura de grație animalelor masacrate. *Vînătoarea de cerbi* sau *Tabladillo de Aranjuez* nu este opera lui Velázquez ci a lui Mazo, mare specialist în scene cinegetice. Totuși, socrul a trebuit să *retușeze* pe ici, pe colo.

Vînătoarea de mistreți, unde trebuie să figureze Marie, a fost dăruită cu amabilitate, probabil, în 1817, de Ferdinand al VII-lea, ambasadorului Angliei în Spania, Wellesley. El era fratele lui Wellington și-l aprecia mult pe Velázquez. Wellesley vîndu tabloul la National Gallery (unde se

află și azi) prin intermediul unui oarecare Henry Farrer, cu două mii o sută de lire sterline.
Regele Joseph era convins că *Vînătoarea de cerbi* era de Velázquez — și nu greșea prea mult — cînd și-a însușit-o. Nu înțeleg cum i-a putut scăpa lui Wellington: e mult mai ciudat decît toate misterele de la San Plácido. Fără îndoială că Joseph îl expediase separat. Îl vîndu englezilor. Spaniolii îl regăsiră la München, îl răscumpărară (1934) și descoperiră că tabloul fusese inventariat în 1666 ca fiind opera lui Mazo. Este expus cîteodată la Prado.
Din portretul pe care Velázquez l-a făcut Mariei de Chevreuse n-a rămas probabil decît o mînă. Dar ce mînă! Ea lasă să atîrne o bucată de pergament pe care se poate vedea semnătura maestrului. Este poate mîna dreaptă a lui Gaspar, cardinalul Borgia, arhiepiscop de Toledo; cam prin 1642, Velázquez i-a făcut un portret care s-a pierdut, rămînînd numai copiile; sau poate este mîna arhiepiscopului de Granada, Fernando de Valdés y Llanos, președinte al Consiliului Castillei, pe care Velázquez l-a pictat în 1633? (National Gallery Londra.) Această mînă superbă se află la palatul regal din Madrid. Mi se pare că degetul gros este prea lung pentru a aparține unui bărbat; e adevărat că mîinile cardinalilor sînt deseori foarte frumoase. Nu mă miră că Velázquez ne obligă să alegem între un prinț al bisericii și o prințesă frivolă[1], între cer, într-o oarecare măsură, și in-

[1] Marele exeget al Mariei de Chevreuse este, în Spania, marchizul de Cerralbo, erudit eminent, care la 5 decembrie 1960 a ținut la Institutul francez din Madrid o pasionantă conferință despre Marie. S-a pretins că însuși cardinalul de Richelieu avea o slăbiciune pentru ducesă. E absurd. Este adevărat că i s-au atribuit cardinalului multe alte amante: Ana de Austria, doamna Du Fargis, Marion Delorme, ducesa de La Meilleraye și chiar ducesa d'Aiguillon, propria sa nepoată! Richelieu a fost tot atît de calomniat în Franța pe cît a fost Olivares în Spania. Ca să revenim la afacerea scrisorilor, se pare că regina a mărturisit că minți se la început. Ea îl prevenise pe Filip al IV-lea despre plecarea în Spania a unui agent informator francez și l-a înștiințat pe fratele ei despre proiectele de tratate

fern. Această mînă își joacă magnific rolul, fie că ar aparține unui primat al Spaniei sau unui model al lui Tallement des Réaux. Este vorba de unul din acele mistere spaniole care sînt prea seducătoare pentru a căuta să le dezlegăm. Să rămînem între mîngîiere și binecuvîntare... După toate acestea, pot să afirm cu tărie: această mînă aparține lui don Juan Tenorio.

între Anglia, ducele de Lorraine și Franța. Adevărata dramă, totuși, nu constă în acest fapt, ci în avorturile reginei. Numai nașterea lui Ludovic al XIV-lea i-a redat sănătatea (5 septembrie 1638).

CARTEA A III-A

DRUMUL SPRE SANTIAGO
(1638 — 1657)

Niciodată nu trebuie să te plîngi.
BALTASAR GRACIAN

I. MICUL PRINȚ, ORACOLUL PORTATIV ȘI CELE CINCI CHEI NEGRE

Velázquez complotează și el. Fără prea mare succes. El complotează pentru a face să fie plătit și pentru a evada din tagma bărbierilor. Nu era comod.

La palat era imposibil să fie tratat după rangul ce-l merita. Nimeni n-ar fi știut unde să-l plaseze. De altfel, el nu cerea asta. Iată-l aproape de patruzeci de ani în plenitudinea talentului său. Tablourile sale de Curte sînt admirabile. Într-o manieră magistrală și de repetate ori el l-a pictat pe rege, pe regină, pe Olivares, pe infanți, pe încîntătorul prințișor Baltasar-Carlos, care pare să-i fie teamă, pe poney-ul lui, cu toate că se ține drept în șa, așa cum se cuvine unui prinț mic și bun. Totuși, dacă privim cu mai multă atenție pînza, dacă-l privim drept în ochi pe Baltasar, înțelegem că e vorba de o teamă hazlie. Ca să spun drept, poney-ul pare ciudat. Asta din cauză că Velázquez, pentru a nu înspăimînta copilul, l-a așezat pentru totdeauna pe un cal împăiat. Poney-ul favorit murise, foarte fidel, pictorul ne înfățișează un animal cu o burtă enormă, cusută de un naturalist neîndemînatic. E o jucărie și Baltasar, intrînd în joc, ca și artistul, se preface că îi e frică. Între Diego și copil plutește un surîs de complicitate pe care ni-l vom aminti mereu și care l-a făcut probabil pe pictor să uite multe umilințe. Această mistificare încîntătoare ne dez-

văluie un aspect foarte fin al caracterului lui Velázquez și pasiunea lui pentru adevăr.
Ar trebui scrisă o carte despre caii sevillanului. Ca și caii lui Géricault, ei au un suflet, sau mai degrabă ei sînt adeseori reprezentarea sufletului care ar trebui să sălășluiască în stăpînul lor: curajos, impetuos, îndrăzneț, mîndru, fără a fi orgolios.
Micul prinț este reprezentat cu tandrețe, se poate spune chiar cu dragoste. Cînd privim copilul călărind poney-ul împăiat, sîntem siguri că, la Alcazar, maestrul avea cel puțin un prieten.
Velázquez complotează cu geniul său. El este autorul unor capodopere care-l desemnează ca fiind unul dintre cei mai mari maeștrii ai tuturor timpurilor: *Los Borrachos*, *Tunica lui Iosif*, *Făurăria lui Vulcan*, *Sfîntul Thomas*, *Christul de la San Plácido* și *Lăncile*. Și totuși el continuă să fie tratat ca servitor. Ne-am putea alătura afirmației lui Jacinto Picón spunînd că *este un servitor care pictează*. Documentele pe care le posedăm nu lasă nici o urmă de îndoială asupra acestei situații; vom examina cîteva dintre ele.
Atunci cînd în Plaza Mayor se fugăreau taurii, anumite locuri erau rezervate personalului palatului. Bineînțeles că nu era vorba ca Velázquez să fie așezat foarte aproape de rege sau de invitații acestuia. Dar cele mai bune locuri erau în mod normal cele de unde se putea urmări cursa cît mai de-aproape. În 1640, locul destinat de protocol pictorului se găsea la al patrulea etaj al unei brutării. Acolo el se afla în tovărășia bărbierilor Camerei, a servitorilor lui Heliche del Carpio, mare scutier, și al intendenților grajdurilor conteluiduce. În 1648, protocolul îi este mult mai favorabil. Locul lui este tot la etajul al patrulea al unei case de la poarta Guadalajara, dar, de astă dată, în tovărășia grefierilor Curții și a medicilor Camerei.[1]

---

[1] Cf. Antonio Rodríguez Villa: *La Corte y la Monarquía de España en los años de 1636 y 1637*, Madrid, 1886.

Cîteodată e greu să spui adevărul, căci el poate jigni. Noi nu vrem să jignim pe nimeni. Dar acum sîntem obligaţi să prezentăm un document pe care Picón l-a descoperit în Arhivele palatului regal şi pe care l-a recopiat. Este vorba de o „propunere adresată regelui în privinţa reformei uniformei servitorilor, *vestidos de merced*", propunere făcută de intendentul însărcinat cu aceasta la palat. Mărturisesc că traduc nu fără oarecare jenă: *„Sire, prin prezenta, maiestatea-voastră va putea să hotărască asupra hainelor obişnuite, care sînt distribuite în fiecare an pentru palatul Vostru, haine care cred că ar trebui să fie reduse, unele în ceea ce priveşte cantitatea, altele în ceea ce priveşte preţul...*

...Muzicienilor Casei regale li se puneau la dispoziţie costume în valoare de o sută de ducaţi. După reforma generală valoarea lor scăzu la nouăzeci de ducaţi, apoi la patru sute de reali în urma avizului Ducelui [Olivares], *pînă în 1626, şi din nou la optzeci de ducaţi...*

Costumul lui don Enrique Butler, muzician, valorează, conform indicaţiilor, două sute de ducaţi... Mi se pare că preţul săbiei sale nu ar putea depăşi o sută douăzeci de reali.

Cînd s-a încheiat acordul cu Bat. Jovenardi, s-a convenit să i se dea un costum de o sută de ducaţi. Mi se pare că acest preţ ar putea fi menţinut, dacă maiestatea-voastră nu are nimic de obiectat.

S-AR PUTEA REDUCE VALOAREA COSTUMELOR BĂRBIERILOR ŞI ALE LUI DIEGO VELÁZQUEZ LA OPTZECI DE DUCAŢI, IAR CELE ALE VALEŢILOR DE LA GARDEROBĂ LA ŞAPTEZECI DE DUCAŢI .

BĂIEŢII DE LA LATRINE AR PUTEA PURTA, DE ACUM ÎNAINTE, UN COSTUM DE ŞAIZECI DE DUCAŢI.[1]

---

[1] „Los vestidos de los barberos y de Diego Velázquez se podrían reducir a 80 ducados y los de los mozos de guardarropa a 70 ducados. A los mozos de retrete se les podrán dar de aquí adelante vestidos de 60 ducados" (n.a.).

Cele ale cizmarilor valorează cincizeci și patru de ducați. Mi se pare rezonabil să fie lăsate la acest preț...
...S-ar putea schimba costumul de șaptezeci și doi de ducați ce i se dă lui Thomás Pinto care a fost preceptorul lui don Antonio, piticul englez...
În ceea ce privește pe Juan de Austria, Bañuelos și Ochea [bufoni], *cred că lucrurile ar trebui lăsate în starea în care se găsesc azi... etc.*
15 septembrie 1637
Filip al IV-lea, Casa regală, fol. nr.3."

Acest document merită un scurt comentariu. El dovedește că la palat, Velázquez era privit cu un dispreț care poate fi calificat de „suveran". În propunerea sa către rege, intendentul citînd pe muzicianul Henri Butler precedă numele său cu particula *don*, titlu de noblețe. El refuză acest *don* lui Velázquez, dar îl dă celor doi bufoni: Antonio și Juan de Austria. „Antonio el Inglés", mort în 1617, n-a fost pictat de artistul nostru. Piticul pictat alături de un cîine, tablou ce este expus la Prado, este Nicolas Hodson, alt englez. Opera aparține fără discuție lui Velázquez. Nu se cunoaște adevăratul nume al lui „Juan de Austria", maniac al războiului, căruia Maestrul i-a făcut un portret remarcabil.

În ordinea servituții, Velázquez este plasat deci după muzicieni și bărbieri. Nu e vorba aici de o ezitare de protocol. Rangul pictorului a fost stabilit într-un mod foarte strict. S-a spus deseori că artistul nostru era îmbrăcat „ca un mare senior". În 1637, el purta un costum negru, fără podoabe, și care valora nouăzeci de ducați. În 1638, același costum de severă etichetă nu va mai valora, în principiu, decît optzeci de ducați.[1]

Mărturisesc că aceste documente, ca și altele, m-au uluit. Credeam că debutul lui Velázquez la Curte a fost mult mai ușor decît se spunea.

[1] Pe an, Velázquez nu avea dreptul decît la un singur costum. La sfîrșitul anului 1636, i se datorau patru costume sau trei mii nouă sute șaizeci de reali, pe care el ceru să i se plătească (n.a.).

Nici prin gînd nu-mi trecea că după portretul ecvestru al *Prințului Baltasar-Carlos*, după *Christos*, după *Lăncile*, *situația lui la Curte rămăsese neschimbată*. Oh! în nici un caz deprecierea nu-l atinge pe el. Aceste documente, a căror autenticitate nu poate fi contestată, îl înalță în ochii noștri: el devine formidabil. Am dat crezare unor manifestații birocratice împotriva „favoritului regelui", cum se spune. Am înțeles curînd că greșeam. În 1638, maiestatea-sa îl considera pe Velázquez ca pe un om care, în comparație cu el și cu cei din pătura de sus, făcea parte din ierarhia servitorilor, fiind mai puțin vrednic de stimă decît bărbierii și ceva mai însemnat decît băieții de la latrine.

Velázquez a pictat de două ori un alt bufon: Juan Calabazas, zis *Calabacillas*, fără îndoială impropriu poreclit *el bobo de Coria*, idiotul din Coria. Al doilea portret al acestui halucinant cretin este expus la Prado. El i-a servit mult timp drept studiu lui Velázquez, care l-a retușat în maniera care trebuia să fie cea a impresioniștilor. Existența lui *Calabacillas* ne îngăduie să înțelegem că în anturajul imediat al prinților se petreceau anumite fenomene bizare. Acest Juan Calabazas, probabil un degenerat, aparținuse mai întîi infantelui Ferdinando. În 1632, el trecu în serviciul regelui. Salariul acestui cretin se urca la 96.894 maravedis; pe de altă parte el primea 193.785 maravedis sub formă de „rație" și alte diverse beneficii, adică avea anual ceva mai mult de 777 ducați, ceea ce era mult prea mult pentru un imbecil, chiar de profesie. Velázquez, angajat ca pictor al regelui, a primit la început 20 de ducați pe lună, iar Pacheco socotea aceasta o adevărată minune. În călătorie, *Calabacillas* avea dreptul la un catîr pentru el și vite de povară pentru bagajele lui. Cam prin 1648, beneficiile și rațiile lui Velázquez trebuiau să-i aducă anual un venit de 1045 ducați. Dar noi am văzut, și vom vedea, că

în fond el se mulțumea cu mult mai puțin. Oare Calabazas era plătit mai regulat decît pictorul său? Nu știm. În orice caz, situația creată acestui idiot rămîne inexplicabilă pentru noi.

Examinarea acestor documente inspiră alte reflecții. Putem să ne punem întrebarea de ce sevillanul nu l-a imitat pe Cano și nu a plecat de la Alcazar? Să observăm mai întîi că Velázquez era la palat artist de profesie. A-l servi pe rege era, pe atunci, ambiția a mii de tineri, soldați, artiști, nobili sau nu.

Un adolescent devine pictorul regelui la o vîrstă la care alții studiau. Cum? El este prezentat la Curte de personalități provinciale sau oarecum subalterne. Față de rege sau de *valido* influența lui Diego a fost întotdeauna practic inexistentă. S-a spus de multe ori că Velázquez era *protejatul* lui Olivares. Adevărul ne apare cu totul altfel. Protectorul lui Velázquez era geniul său. *Valido* l-a primit pe Velázquez cu bunăvoință, așa cum este primit un tînăr compatriot recomandat *de oameni care nu vor putea avea niciodată o importanță politică prea mare*. În Spania recomandarea, protecția erau și rămîn totul. Velázquez, care are douăzeci și trei de ani, este admis ca pictor al regelui, mai întîi pentru că talentul său este complet nou, original, surprinzător. Dar, în cariera administrativă sau mai bine zis oficială, el urcă foarte încet. El nu este *protejat*. Și nu va fi niciodată.

Dacă începutul carierii sale artistice are un caracter fenomenal, el este trecut în ierarhia de serviciu la un rang prea inferior, care corespundea, în ierarhia militară, celui de caporal. Iluziile sale au fost mari. El a crezut, servitor fiind, că va urca treptele ierarhiei, *la alegere*, pictînd; și astfel să fie, destul de repede, recunoscut ca nobil. S-a înșelat amarnic.

Repet că nici regele, nici *valido* nu-și puteau imagina cine era Velázquez; căci numai Rubens,

Ribera, Zurbarán, Cano, Murillo și încă cel mult vreo douăzeci de persoane erau capabili să-și dea seama de valoarea geniului său, dar nici unul nu aveau posibilitatea să-l ajute. N-am fi fost surprinși dacă Filip al IV-lea i-ar fi conferit lui Velázquez titlul de conte după executarea tabloului *Los Borrachos*, i-ar fi dat un marchizat după *Christul de la San Plácido*, și dacă după *Lăncile* i-ar fi spus: „Acoperiți-vă don Diego Velázquez", ceea ce ar fi însemnat că i-a oferit titlul de Grande. Dar era imposibil.

Cu Rubens, mijește marea speranță. Italia... Și apoi, ceea ce a urmat.

Cam prin 1635, el înțelege, în sfîrșit, că pictura nu-i va aduce nici un titlu de noblețe. El nu este considerat ca un artist, ci ca un decorator domestic. Ce putea face? Să părăsească Alcazarul? Nici nu i-ar fi trecut prin gînd așa ceva. Cine oare ar fi putut, în Spania, să-i dea posibilitatea de a trăi sau chiar să-l găzduiască? Cîțiva mari seniori: ducii de Alcala, familia Medicis din Sevilla, Medinaceli, Medina Sidonia, a cărui soră era ducesă de Braganza. Ea spusese soțului ei: „E mai bine să fii regină o oră decît ducesă o viață întreagă." Ducele se proclamă rege al Portugaliei. Dar conspirația andaluză a lui Medina Sidonia eșuă. De altfel, Velázquez nu era nici un Contreras, nici un Charles d'Artagnan. El nu a cunoscut decît o singură mare aventură: arta. Cu greu ni l-am putea imagina părăsindu-și familia, rătăcind din mănăstire în mănăstire, nu ca un stipendat (*racion*) cum era Cano, ci ca un proscris, ca un conspirator. Pantorba semnalează următorul pasaj dintr-o scrisoare a unui părinte din Compania lui Isus: „*... Velázquez dorea ca într-o zi regele să-i ofere titlul de conte sau de marchiz*; *așa cum a procedat Carol Quintul cu Tițian*". La biblioteca Națională din Madrid există un manuscris datînd din 1634 și din care citez: „*Diego Velázquez a fost numit ajutor la garderoba maiestății-Sale. El vizează să ajungă într-o zi aghiotant al Casei regale și să îmbrace o haină, după exemplul lui Tițian...*"

Despre ce fel de haină este vorba? Despre aceea a unuia dintre ordinele majore de *cavaler* de Santiago, Calatrava etc., haină pe care numai nobilii puteau s-o poarte. Atunci Velázquez s-ar fi bucurat de o altă considerație din partea *Bureo*-ului și a protocolului, într-un sistem în care birocrația și eticheta dirijau absolut totul.

Cînd José Ortega y Gasset afirmă că Velázquez „nu voia să fie pictor"[1], el se exprimă într-un mod eliptic. Sevillanul nostru voia să fie numai pictor, și pentru aceasta trebuia să înceteze de a mai fi pictor, spre a servi în aparatul administrativ domestic. A servi pentru a fi liber!

Grandoare artistică, servitute curteană, iată toată viața lui Velázquez. În prezent îi cunoaștem mai bine caracterul. E în același timp andaluz și portughez, adică dotat cu o mare seriozitate, cu calm și detașare de orice. Scopul lui social era să fie nobil spre a putea picta. Pentru el, pictura este o *pasiune* care, după Descartes, tulbură sufletul *prin singurele impresii care sînt în creier*. Este un posedat intelectual pe care însăși obiectul pasiunii sale îl face înțelept. Cînd a înțeles aceasta, el nu urmează nici drumul intrigii, nici cel al revoltei. El alege calea filierei ierarhice, fără îndoială mai indiferent decît ni-l închipuim la veninul intrigilor și umilințelor care i se impuneau, ca și față de *Bureo* și *Juntas*. El pictează. Nu ne îndoim că operele sale au fost criticate: ele erau revoluționare și au fost supuse nu judecății unui singur om, ci judecății curtenilor. E sigur că Filip al IV-lea le găsea *bune*, dar iată reflecția pe care o făcu și pe care o raportează Jusepe Martínez: „*Se spune că tu nu știi să pictezi decît capete*", reflecție ce arată că gustul său era mai puțin sigur decît se credea. Fără să se emoționeze, Velázquez pictează. Ceea ce noi credem să fie la el nepăsare și chiar o anumită renunțare, îl apără. El nu intră în nici una din aceste intrigi, din aceste meschine conspirații de

[1] Cf. José Ortega y Gasset: *Velázquez*, „Revista de Occidente", Madrid, 1959.

palat, ce erau atît de fecvente la Alcazar. Marele iezuit Baltasar Gracián, contemporanul său, a scris un tratat celebru pe care l-a intitulat *El Oráculo Manual y Arte de Prudencia* (1647), pe care Amelot de la Houssaie l-a tradus (1684) prin *Omul de la Curte*. Găsesc acest *Oracol manual, Oracol portativ* sau *Oracol de buzunar* destul de drăguț. Gracián ne pune în gardă: *„În viață, există furtuni și uragane; atunci, este prudent să te retragi în port."* Portul lui Velázquez este atelierul său. Arta sa de a se stăpîni este admirabilă. Era, pe cît putem să ne dăm seama, un om tăcut, de o mare prudență în vorbă, incapabil de a se agita pentru el însuși, de a se impune. Cred că era foarte sigur de geniul său; pentru el era atît de firesc să fie genial, încît nu vorbea niciodată de aceasta.

El picta pentru rege: iată datoria lui, meseria lui. Picta de asemenea pentru cîțiva prieteni, pentru cei care credeau că înțeleg și pentru secolele viitoare. Cu certitudine, el suporta tot restul mult mai bine decît presupuneau unii. S-a pretins că Velázquez era condamnat la adevărate munci forțate, că era obligat să-l picteze mereu pe rege, familia regală, piticii, bufonii etc. Mă întreb ce ar fi scris unii dacă ar fi luat cunoștință de anumite documente? Filip al IV-lea nu era nici un Mecena, nici un tiran, nici prietenul pictorului; ar fi foarte nedrept să i se impute ceva. Era imposibil ca el să poată arăta *prietenie* unui servitor. A spune că Ludovic al XIV-lea era *prietenul* lui Molière, al lui Le Brun, al lui Le Nôtre, ar fi lipsit de sens. Față de pictorul său, regele Spaniei nu s-a arătat de loc generos, cu toate că el credea, fără îndoială, contrariul. Atitudinea *Bureo*-ului, a personalului administrativ, și a celorlalți, față de Velázquez ne pare desigur odioasă. El era prea mare pentru ca aceste micimi să-l rănească. Geniul conferă uneori o seninătate ce poate fi observată și la alți mari artiști, mă gîndesc la Watteau și la Mozart. Ei nu mai aparțin în totul acestei lumi. La palat, totuși, exista călușul, și

această lentă asfixiere a servituții, care, în cele din urmă, îl va sufoca pe maestru.
Pentru Velázquez regele nu a încetat niciodată să fie rege. Pictorul a fost singurul om care, în permanență, a putut să sondeze profunzimile acestui suflet tulbure, bolnav, echivoc. Confesorii se succedau. El continua să picteze. Sub penelul său, regele este totdeauna demn. Trebuie privit cu atenție. Portretele monarhului făcute în 1623 și în 1655 sînt, în realitate, teribile.

În admirabila prefață la *Aventurile căpitanului Contreras*, Ortega y Gasset observă că „*trupele spaniole, retrăgîndu-se din Roussillon şi repliindu-se spre Catalonia, provocară prin excesele lor revolta acestei provincii*". E vorba de Revolta secerătorilor. Acești secerători primiră pe francezi ca pe niște eliberatori (1642). Ceea ce nu-l împedică pe marele Condé, cinci ani mai tîrziu, să sufere o mare înfrîngere în fața Leridei. Era foarte cald și, în fiecare zi, Condé primea de la Antonio Brito, guvernatorul cetății asediate, apă aromată și limonadă rece, totul întovărășit de scrisori foarte amabile. Parizienii au compus un cîntec inspirat de acest asediu.
În aprilie 1642, Filip al IV-lea hotărăște să plece în întîmpinarea trupelor franceze care înaintează în Catalonia. Velázquez îl urmează pe rege, dar constată cu uimire că în loc să ia drumul Zaragozei monarhul se oprește la Loeches, la unsprezece kilometri de capitală, la Olivares; apoi, întorcînd frumușel spatele dușmanului, se duce la palatul din Aranjuez care se afla la cincizeci de kilometri în sudul Madridului. Acolo, timp de o lună, se succed vînători, turniruri și focuri de artificii. Regele nu intră în Zaragoza decît la 27 iulie. Francezii ocupaseră Monzón, iar Perpignan a fost cucerit în septembrie. „*În acest timp*, ne spune Hume, *principala distracție a regelui era să asiste de la ferestrele sale la partide de tenis.*" În fața porților palatului staționau o duzină de calești

și patru sute de soldați înarmați pînă în dinți. Pe la ora unsprezece dimineața și cinci după amiaza, maiestatea-sa lua loc în una din calești, care era urmată de celelalte unsprezece, cortegiul fiind escortat de soldați. Se făcea, împrejurul orașului, o plimbare cu o alură marțială, fără să întîlnească totuși în drum mulți francezi sau secerători revoltați. După care, monarhul, obosit de război, trecea la alte distracții. În timpul acestor campanii memoriale, Velázquez și Mazo au pictat magnifica priveliște a *Zaragozei*, tablou expus la Prado.

Filip al IV-lea s-a comportat mult mai bine în 1644 în fața trupelor mareșalului de La Motte-Houdancourt, care au fost obligate să facă calea-ntoarsă la Lerida. Maiestatea-sa a fost văzută — ceea ce a constituit o surpriză — la avanposturi. Regele dorea ca regina bolnavă să-și amintească de această faptă eroică.[1] Corespondent de război, Velázquez l-a pictat deci pe rege în costum militar roșu, brodat cu fir de aur. Au fost de ajuns trei ședințe într-o casă murdară, în ruină, și unde podeaua a fost acoperită cu stînjenei. Este un portret superb. Ferdinand al VII-lea l-a oferit fratelui său, suveranul Parmei, care trecuse prin clipe foarte grele. Portretul ajunse la Stendhal (Magdebourg) apoi, în 1907, la un negustor. *Filip al IV-lea în costum militar* este acum la New York.

---

[1] Mai era cineva la avanposturile de la Lerida, dar în noiembrie 1646: este vorba de părintele Baltasar Gracián, care, într-o scrisoare, descrie lupta. Spaniolii atacaseră prin surprindere pozițiile franceze; la unsprezece seara puseseră stăpînire pe artileria lui Harcourt și cîștigaseră victoria grație trupelor gărzii, *los Guapos*, comandate de Pablo de Prada, portughez de altfel. Spaniolii dispuneau de două mii de călăreți și de cinci mii de infanteriști de elită; francezii aveau un număr egal de călăreți, dar aveau în schimb opt mii de infanteriști. Părintele Gracián conchide: „*Tocmai am stat de vorbă cu prizonierii francezi care se găsesc în curțile colegiului nostru și în special cu un căpitan de cavalerie. El m-a asigurat că noi i-am surprins în timp ce dormeau și că d'Harcourt era în patul lui, crezînd că ne îndreptăm spre Flix.*“ Francezii pierdură în luptă trei sute de oameni, iar spaniolii o sută (n.a.).

Între timp, pe cînd Velázquez schița o caricatură reprezentîndu-l pe Marte, zeul războiului — o stupoare! este nudul naturalist al lui Binet, căpitanul de pompieri din *Doamna Bovary*, cu casca sa[1] — între timp, spuneam, catastroafa se produse. Ludovic al XIII-lea murise la 14 mai 1643 delirînd: „Doamne... Dă-mi pistoalele!...“ ca și cum văzuse apropiindu-se marea bătălie. La 19 mai, tînărul Condé aruncă pe Jean de Gassion și pe Sirot asupra armatei imperiale care amenința Parisul. Este Rocroy.

Francisco de Melo, luxemburghezul Bek, ducele de Albuquerque, contele de Fuentes care, suferind de gută, transportat pe un scaun fu omorît pe loc, cu sabia în mînă, toți aceștia s-au apărat magnific. „Falsa Spanie“ era copleșită, împrăștiată; adevărata Spanie rămînea curajoasă. Era nemuritorul *tercio. Los soldados* profesioniști ai gloriei, care-și purtaseră drapelele victorioase în toată Europa și în Lumea Nouă, formau careuri scînteietoare. Gîndul ne duce la Vechea Gardă, la Waterloo. Să-l ascultăm pe Bossuet:

„*Rămînea*, spune el la Notre-Dame, în fața rămășițelor pămîntești ale lui Condé, *rămînea această temută infanterie a armatei spaniole, ale cărei mari batalioane strînse, asemenea a tot atîtea bastioane, dar bastioane care ar ști să-și refacă spărturile, rămîneau neclintite în mijlocul restului armatei în derută, semănînd moartea pretutindeni.*“ Sirot a trebuit să șarjeze de patru ori și acesta a fost sfîrșitul. Francezii avură două mii de morți, iar spaniolii între șapte și opt mii și peste șase mii de prizonieri. Ei pierdură un material enorm. „*Niciodată*, scrie Hume, *infanteria spaniolă nu-și va mai regăsi prestigiul pierdut la Rocroy: acea zi a fost pentru armata Spaniei ceea ce dezastrul Armadei fusese pentru flota sa.*“

Dumnezeu era francez, ne explică marele Bossuet. Velázquez ne înfățișează un bufon sinistru, un pitic care a crescut: Marte.

[1] A se vedea *Omul cu casca de aur* de Rembrandt (Muzeul din Berlin) (n.a.).

Sesizez o nuanță umană în privirea lui Marte: nehotărîrea. Este privirea lui Condé, care nu știe bine dacă trebuie să lupte alături de Spania sau împotriva ei. Condé a fost un mare patriot spaniol împotriva Franței în fața aceluiași Rocroy (1653), la Valenciennes (1656), la Cambrai în anul următor. Ce păcat că Velázquez nu i-a făcut portretul atunci: trădarea lui Louis de Bourbon i-ar fi prilejuit cel puțin o capodoperă. În 1658, Turenne l-a bătut crunt la Dunes, unde el comanda în tovărășia fiului Calderonei, care se credea realmente Juan de Austria. Condé ispăși. Ludovic al XIV-lea iertă. Coysevox i-a făcut lui Condé un bust cutremurător, pe care ar trebui să-l interogăm la Luvru, pentru a înțelege Fronda.

Capitala Aragonului a fost mormîntul Habsburgilor. Prințul moștenitor Baltasar-Carlos, în vîrstă de șaptesprezece ani, care trebuia să se căsătorească cu arhiducesa Mariana de Austria, a murit aici la 9 octombrie 1646.

Într-o zi, ne aflam în pădurea de la Pardo[1], foarte aproape de locul în care Velázquez l-a așezat probabil pe micul Baltasar pe calul său ciudat. Ca și în tablou, aerul era limpede ca un cristal și zăpada strălucea pe culmile Sierrei de Guadarrama.

Velázquez este cu siguranță cel mai mare pictor al „peisajului montan", cu toate că el n-a pictat niciodată înălțimile muntoase, mult mai misterioase decît marea, și nici chiar muntele. Vreau să spun că privind unele dintre pînzele sale aerul ne biciuie fața; te simți ușor, puțin îmbătat de acest aer al înaltelor podișuri ale Castillei, și *atît de tare încît omoară un om fără a stinge lumînarea.* Aș vrea ca prin expresii tehnice, să explic cum proceda pictorul pentru „a pune în aer" peisajele sale, așa cum „ai plasa în unde" o operă radiofo-

[1] Nu trebuie confundat Pardo, vechiul loc de vînătoare regală, cu Prado, care este faimosul Muzeu din Madrid (n.a.).

nică. E imposibil. Nu sînt pictor. Tot ceea ce putem constata este că acest aer limpede, înțepător, iese din pînză și ne învăluie.

La Pardo, orientîndu-ne după culmile Sierrei și după coline, căutăm de asemenea locul unde Velázquez l-a înfățișat pe *Filip al IV-lea călare*, *Vînătoarea de mistreți*... O căprioară și puiul ei trecură foarte aproape de noi și n-am fi fost surprinși dacă ar fi apărut în galop, între două șiruri de stejari verzi, acest prințișor din poveste, cu pălăria sa neagră de fetru și eșarfa sa liliachie fluturînd în adierea serii. Moartea jalnică a acestui copil pe care-l văzuse crescînd trebuie să-l fi mîhnit mult pe Velázquez. Cronicarul olandez Aarsens de Somerdyck, în cartea sa: *Călătorie în Spania*, publicată la Paris în 1665 și dedicată Medemoiselle-ei[1], afirmă că tînărul prinț a murit după ce petrecuse o noapte cu o *ramera*: medicii l-au dat gata prin cîteva luări de sînge. Părintele Juan Martínez, confesorul regelui, spunea că Baltasar-Carlos a murit de variolă. Regina Elisabeta decedase cu puțin timp înaintea fiului ei, iar regele hotărî să se căsătorească cu arhiducesa Mariana, care îi era *vară primară și nepoată*! Din această unire pe care biserica o interzicea se vor naște trei copii: infanta Maria-Marguerita în 1651, infantele Filip-Prosper în 1657 (el muri la patru ani) și, la 11 noiembrie 1661, Carlos *El Hechizado*, Vrăjitul, complet degenerat, rahitic, scrofulos. Un demn succesor al lui Velázquez, Carreño, care a fost de asemenea influențat de un alt artist de la Curte, Francisco Rizzi, și de Van Dyck, a pictat această caricatură de suveran: este o ființă demnă de milă, o zdreanță umană. De abia știa să citească, ne spune mareșalul de Villars. Marea sa pasiune era să cîștige la jocurile cu bastonașe. Portretul, care se află la Prado, explică totul. Carlos ura Franța, se spune. Cu siguranță că nu este exact. El se căsători mai întîi cu Marie-Louise d'Orléans, nepoata lui Ludovic al XIV-lea și

[1] Vara sau nepoata regelui (n.t.).

fiica Henriettei a Angliei. Se spune că ea, ca și mama ei, a fost otrăvită. Faptul însă n-a fost dovedit. Eu cred că a ucis-o plictiseala (1688). *Vrăjitul* a murit în 1700; în anul următor, nepotul său, ducele de Anjou, devenea Filip de Bourbon, regele Spaniei.

Infanta Marguerita, al cărui portret executat de Velázquez poate fi văzut la Luvru, se căsători, la cinsprezece ani, cu unchiul și vărul ei, Leopold I, împărat al Germaniei, cu care a avut șase copii, înainte de a muri, la douăzeci și unu de ani!

Velázquez l-a întîlnit la Zaragoza pe Jusepe Martínez pentru care mai tîrziu a stăruit să fie „pictor salariat al regelui". Și grație lui Martínez, el însuși critic și cronicar, cunoaștem cîteva amănunte din viața sevillanului în acea perioadă.[1] „*Velázquez*, scrie el, *a devenit atît de îndemînatec în arta de a executa portrete atît de bune și cu atîta artă, și foarte asemănătoare modelului, încît fiecare era încîntat, fie că era vorba de pictor sau de oameni de gust. Totuși, invidia contra lui n-a încetat niciodată...*"

Martínez ne informează că la Zaragoza, Velázquez a pictat pe fiica unui personaj important, care a refuzat portretul pentru că artistul nu pictase cu exactitate dantela de Flandra pe care ea o purta în jurul gîtului. Ce păcat că această pînză n-a putut să fie regăsită!

Tot lui Martínez îi datorăm cîteva amănunte asupra împrejurărilor care au precedat a doua plecare a sevillanului în Italia.

S-a repetat de atîtea ori că Olivares era protectorul lui Velázquez încît am ajuns s-o cred, ca de altfel toată lumea. Ceea ce știm cu certitudine este că *valido* i-a dat sevillanului două sute de scuzi de aur în 1629, atunci cînd acesta a plecat în Italia. Contele-duce ar fi trebuit să fie mai liberal: pentru un om care avea reputația de a arunca

---

[1] Cf. Jusepe Martínez: *Discursos practicables del nobilísimo arte de la Pintura*, Madrid, 1866.

banii pe ferestrele palatului Buen Retiro, e un gest de Mecena zgîrcit.
Am impresia că Olivares se gîndea la Velázquez numai atunci cînd îl vedea, și că această protecție andaluză, foarte utilă în 1624, i-a dăunat destul de repede artistului: personalul palatului și majoritatea curtenilor, care nu se pricepeau de loc la pictură, rămaseră convinși că sevillanul își datora locul favoritismului. În istoria artei nici un pictor n-a avut reputația de a fi fost mai protejat ca Velázquez, mai copleșit de voința regelui cît și a primului ministru. Aș putea cita vreo treizeci de texte asupra „mecenatului" lui Filip al IV-lea și al lui Olivares. Se spune foarte clar că Velázquez le datorează totul. De prea multe privilegii și răsfăț, pictorul nostru, la patruzeci de ani, este tratat ca un servitor.
Să vedem datele și faptele: la 17 ianuarie 1643, Olivares cade în dizgrație. Or, la 9 iunie în același an, Velázquez este numit adjunct la Direcția Clădirilor Coroanei și începe să facă într-adevăr carieră ca ofițer domestic și să progreseze pe aridul drum ce ducea spre Santiago. Nu știm dacă faptul trebuie să ne bucure sau să ne întristeze. Însărcinat cu Construcțiile era marchizul de Malpica, cavaler al Cheii, personaj destul de monden, de altfel comandant al gărzii regale. El nu are timp să se ocupe de corpurile de clădiri ale Alcazarului, care erau în plină transformare. Velázquez, un artist care nu prea are mare lucru de făcut, îi va îndruma pe zidari, va comanda lucrările de stucatură și-i va stimula pe tapițeri. În acest timp el nu va picta. În marele cotidian madrilen A B C (februarie 1960), José Camón Aznar reamintește că Velázquez a trebuit să discute cu arhitecții susținuți de Malpica. Acesta din urmă, scrie Camón Aznar, *„trebuie să fi fost unul din tipii mediocri care-și datorează triumful lingușirii sau unei tăceri judicioase"*. Este vorba de a transforma un dormitor al palatului. Velázquez nu este de acord. Marchizul întreabă în scris pe monarh ce trebuie să facă cu *„Diego Velázquez, căci am refuzat*

întotdeauna să discut cu el și refuz și de astă dată". Iată răspunsul pe care-l dădu marchizului regele protector:

„*Diego Velázquez este subalternul dumneavoastră și trebuie să vă dea ascultare în totul; cît despre transformarea dormitorului va putea fi executată conform hotărîrii ce a fost luată împreună cu Pedro de la Peña.*"

La Toledo, El Greco era și el arhitect și era lăsat în pace. Un mic amănunt: deci din familia Malpica nu întîlnim marchizi decît din 1599. Dar a discuta cu un Velázquez, ce decădere! Cavalerul Cheii își va schimba părerea.

Predecesorul sevillanului la serviciul Clădiri a fost un oarecare Francisco Praves, care primea șaizeci de ducați pe lună. Pictorul va primi tot atît, dar cu dificultățile obișnuite. Ni se spune că în 1645 regele i-a făcut un dar de două mii de ducați. Dar dacă Jerónimo de Villanueva a plătit imediat, se pare, dania sa de două mii de ducați starețului de la Atocha, Velázquez a putut primi numai — după mai mulți ani de demersuri — puțin peste jumătatea acestei sume. Oare se poate afirma că este vorba de un dar? Vom putea discuta imediat această problemă. Pînă atunci, trebuie să precizăm că Velázquez plătea impozit pentru toate sumele trecute în contul lui. Dacă dăm crezare lui Pantorba, acest impozit era foarte mare.

În timpul zilei, pictorul supraveghează lucrările. În timpul nopții, începînd din 1646, el este investit cu o misiune de încredere, și-și preia efectiv serviciul de *ayuda de Cámara*; adică doarme într-o cameră învecinată cu aceea a regelui, controlează paza și poartă la brîu cinci chei negre „tot atît de mari ca și cele ale pivnițelor". Aceste cinci chei îi vor permite să deschidă mai multe uși, printre care și cea care duce spre Italia.

Regretăm faptul că termenii de „ajutor la garderobă", „ușier sau ajutor al camerii" etc., care reprezentau funcții inferioare, au fost confundați prea adesea cu titlul și funcția de „gentilom al

camerei“ pe care François-Marie Arouet, zis Voltaire, născut dintr-o familie burgheză din Poitou, le-a obținut grație protecției doamnei de Pompadour, în 1746. Voltaire a revîndut imediat funcția și a păstrat titlul. El era istoriograf al Franței și redacta într-o franceză frumoasă piesele dosarelor politice: îmi permit să afirm, fără să jignesc pe nimeni, că în zilele noastre o asemenea sarcină ar fi dificilă.

În ziua de 22 ianuarie 1647, o nouă avansare. Velázquez este numit „inspector al lucrărilor străvechiului turn de la Alcazar“, care trebuia dărîmat și înlocuit cu o vastă construcție octogonală. În același timp, la Paris, Le Mercier transformă Luvrul, demolează Turnul Bibliotecii și construiește Pavilionul Orologiului. Inspectorul cu cinci chei, care se împacă cu Malpica, nu mai depinde direct de serviciul Clădiri. Despre Turnul octogonal și despre ceea ce trebuia așezat în interior, el are idei: *ideea lui*. De nouăsprezece ani această idee nu l-a părăsit niciodată. În acest octogon el propune cu sfială lui Filip al IV-lea să pună tablouri și statui demne de Regele Planetă.

„Și cum să facem?“ întreabă suveranul.

„Sire, spuse Velázquez, eu aș putea, natural cu îngăduința maiestăți-voastre, să mă duc la Roma și la Veneția pentru a căuta și găsi cele mai bune opere ale lui Tițian, Veronese, Bassano, Rafael din Urbino, Parmesano, și altele asemănătoare.“

Ideea îl entuziasmează pe monarh. El ordonă să i se plătească lui Velázquez ceea ce i se cuvine și să fie pregătită călătoria. Natural, *Bureo* nu plătește. Acest *Bureo*, despre care este vorba adeseori în textele referitoare la nenumăratele lupte ale artistului nostru împotriva birocraților, era un contencios și în același timp sediul direcției administrative a palatului. O speluncă de temut, pe cît se pare. Velázquez, fără îndoială, nu pronunța *Bureo*, ci *Burro*, care înseamnă măgar. Iată-ne în plină încurcătură financiară, și-l rog pe cititor să binevoiască să mă scuze; totuși, deoarece cincizeci de istorici au hotărît că Velázquez, favorit al

regelui și protejatul lui Olivares, nu încetase să beneficieze toată viața de înlesniri și favoruri, sînt obligat să cercetez cum se proceda pentru a-l acoperi cu aur pe pictor. La 18 mai 1648, regele trimite la *Bureo* acestă notă semnată:

„*Diego Velázquez* (tot fără don) *mi-a explicat că pentru picturile executate în serviciul meu începînd cu anul 1628 pînă în 1640, ca și pentru salariul*[1] *său de pictor din anii 1630—1634, care nu a fost înregistrat, i se datorau treizeci și patru de mii de reali, căci restul a fost acoperit de cei cinci sute de ducați pe care am ordonat să i se plătească din conturile cheltuielilor lunare, și aceasta începînd din anul 1640. El m-a rugat stăruitor să binevoiesc a ordona ca cei cinci sute de ducați să fie completați pînă la șapte sute, și să-i fie plătiți dintr-o dată, așteptînd ca eu să-i fac favoarea de a-i conferi o funcție echivalentă; el mă va considera atunci achitat de datoria pe care o aveam față de el pentru picturile pe care le-a executat sau pe care le va executa în viitor; și cum eu consimt să i se rezolve cererea, să se ia măsurile necesare pentru ca dispoziția mea să fie pusă în aplicare.*"[2]

Dezordinea administrativă a *Bureo*-ului și puținul interes ce se arată artistului sînt ciudate. Sevillanul nostru a fost nevoit să asedieze *Bureo*-ul și după nenumărate plîngeri și recalamații, el a obținut efectuarea unui control: a reieșit că cifra

[1] Regele spune *de los gajes*. Cuvîntul *gaje* are același sens ca și în franceză: ceea ce se plătește în fiecare an servitorilor pentru munca lor (n.a.).

[2] Pensia oferită cu un secol mai tîrziu de Francisc I lui Leonardo da Vinci și lui Cellini se ridică la 700 scuzi de aur. Pe an, Rustici și Rossa primeau între 1 200 și 1 400 de livre, sau aproximativ 35 000 de franci-aur. Tuturor artiștilor li se plăteau culorile, materialele etc. Operele le erau plătite separat: Leonardo da Vinci a primit 4 000 de scuzi de aur pentru *Gioconda; Jupiterul* de argint i-a fost plătit lui Benvenuto cu 2 000 de scuzi aur. Cellini era castelan la Petit-Nesle, iar Leonardo își sfîrși zilele la castelul său din Cloux. Vasari vorbește despre „acest mare rege Francisco il Magnifico". Cellini spune: „Tot ce am făcut bun și frumos, datorez acestui rege eroic și minunat".

salariilor sale din 1630 pînă în 1634 nu figura în nici un registru. E cam mult! E vorba oare de una din acele operațiuni de prestidigitație care permiteau unei contabilități lipsită de scrupul să deturneze unele fonduri, sau de o sistematică incurie a birocraților? Nu se știe. În 1636, Velázquez reclamase. Am văzut că regele îl trimisese la *Junta* Construcțiilor și nu la *Bureo*. În 1645, o nouă reclamație oficială, dar *Bureo* fără îndoială că nu și-a dat osteneala de a controla. Am impresia că Velázquez nu-și ținea socotelile cu multă grijă și vom vedea că *Nombres*-urile sale nu erau cele ale birocraților. Dar era Juana, care, economă, bună gospodină, nota desigur totul. Diego trebuie să fi avut oroare de toate aceste demersuri pe lîngă scribii obraznici de la *Bureo*. Totuși, în ajunul plecării sale în Italia, are nevoie de bani. El vrea să lase din ei Juanei. *Bureo* răspunde că între 1630 și 1634, el nu figurează în registre. Pictorul apelează la „protectorul" său. I se datorează din 1628. Și sîntem în mai 1648! Oare nu este normal să surîdem atunci cînd citim că în 1645, Filip al IV-lea i-a dăruit pictorului său ceva mai mult de o mie de ducați? N-avem impresia că relatăm amănunte de „importanță minoră" din viața unui mare geniu, ci certitudinea de a evoca unele din întîmplările determinante ale vieții sale.

Regele ordonă încă o dată să se rezolve cererea lui Velázquez. Și încă o dată *Bureo* îl va amîna șase luni. Va plăti la sfîrșitul lunii octombrie, constrîns și forțat: andaluzul nostru este pe punctul de a pleca.

O flotă la Málaga era gata să se îndrepte spre Genova. Trebuia să meargă în întîmpinarea arhiducesei Mariana de Austria, viitoare regină a Spaniei spre a o aduce. Ducele de Najera era șeful acestei expediții la care s-a alăturat, Velázquez, însoțit de servitorul său, mulatrul Juan de Pareja. Plecat din Madrid la 16 noiembrie, din Málaga la 21 ianuarie 1649, el debarcă la Genova în ziua de 11 martie, după o călătorie plină de peripeții pe o mare furioasă.

Palomino face o curioasă remarcă despre această călătorie a lui Velázquez. El afirmă că pictorul „*a fost trimis de către maiestatea-sa în Italia cu o solie extraordinară pentru papa Inocențiu al X-lea*". Solia extraordinară era condusă de ducele de Najera și nu-l privea de loc pe Inocențiu al X-lea. S-ar putea oare conclude că Velázquez era însărcinat pe lîngă papă cu o misiune diplomatică? Eu nu cred. Dacă am avea imaginație, am putea trage din remarca lui Palomino unele concluzii și să pretindem că pictorul nostru ar fi fost special trimis la Roma spre a duce la bun sfîrșit, de pildă, misiunea întreprinsă cu doi ani înainte de Pedro de Navarro. O asemenea ipoteză este falsă. Velázquez n-a fost niciodată agent secret. Și el nu e Rubens. Filip al IV-lea — din motive care apar destul de clare — îl însărcinase pe pictorul său cu o misiune artistică pe lîngă Sfîntul Părinte: el trebuia să-i facă portretul.

Fără îndoială că în timpul acestei călătorii Velázquez a cumpărat o ediție rară a *Tratatului de pictură* al lui Leonardo da Vinci, unde se spune că *pictura este o poezie care se vede.*

Un curtean isteț s-ar fi grăbit să-l urmeze pe Najera[1] și pe cei douăzeci și cinci de pedestrași urcînd pe Adige, spre a saluta pînă la pămînt pe Mariana, viitoare regină. La Milano, invocînd obligațiile impuse de misiunea sa, Velázquez se grăbește să-și ia rămas bun de la Najera și aleargă să vadă *Cina cea de taină*. La Trente nu găsește nimic din ceea ce dorea! Se duce în grabă la Mantua, de abia ridicată din ruinele ei; la 21 aprilie e la Veneția.

De data aceasta nu este tratat nici ca spion, nici ca servitor. S-a spus că a fost primit de îndată „ca un mare artist". Velázquez este pictorul despre care s-au lansat cele mai multe născociri. În această Italie unde îi va surîde gloria, în afară de Modena el este total necunoscut. Sîntem în posesia unei scrisori a marchizului de la Fuente, ambasadorul Spaniei la Veneția, care-l informează pe Filip al IV-lea:

„Diego Velázquez a sosit în ziua de 21, și imediat am făcut în așa fel încît să poată vedea cît mai multe picturi, deși faptul că a fost găzduit la mine ar fi putut să dea loc la neîncredere și scrupule; așadar, vom veghea cu diplomație ca el să aibă cît mai

[1] Ducele căzu în dizgrație în septembrie 1649, la sosirea lui la Denia. Era acuzat că nu fusese respectuos cu Mariana în timpul călătoriei. Nu era totuși vorba despre ceea ce s-ar fi putut crede (n.a.).

mare libertate de acțiune; în plus, deoarece trebuie să se ducă la Modena, spunîndu-i-se ce are de făcut acolo, îi voi înmîna scrisorile de recomandare și-l voi asista așa cum ordonă în scrisoarea sa din 22 noiembrie maiestatea-voastră a cărei Persoană Catolică va fi în grija lui Dumnezeu etc. Veneția, 24 aprilie 1649. Marchizul de la Fuente."

Velázquez este primit la Veneția ca expert, ca negociator artistic trimis de regele Spaniei pentru a cumpăra, la prețul cel mai bun, și cît mai discret posibil, opere pe care trebuia să le ducă la Madrid. Pentru suma de douăsprezece mii de ducați el cumpără cinci pînze. La Prado am văzut trei dintre ele: *Purificarea fecioarelor madianiste*, *Suzana și bătrînii* de Tițian, și *Venus și Adonis* de Veronese. Nudurile din tabloul *Purificarea* sînt superbe. Cît despre *Venus*[1], ea era capabilă să dea coșmaruri pentru tot restul zilelor cenzorilor Inchiziției. Majoritatea operelor achiziționate de Velázquez, în număr de trei sute, „marmoră, bronzuri și tablouri", nu trecură în Spania decît în 1653, cu flota lui Oñate, vice-regele Neapolului.

La Bologna, Velázquez, tratat cu afecțiune de contele de Sena, admiră tabloul lui Rafael *Sfînta Cecilia* și marmorele lui Michelangelo care se găsesc la biserica San Domenico. Ducele de Modena, căruia Velázquez i-a făcut portretul în 1638, îl primește pe artist în palatul său. Se tratează plecarea spre Madrid a doi freschiști protejați ai ducelui: Michelangelo Colonna și Agostino Mitelli. Înainte de a se duce la Parma și la Neapole via Roma, Velázquez se oprește la Florența.

---

[1] Faimoasa *Venus ascultînd un muzician* de Tițian, tablou expus la Prado, a fost cumpărat la ordinul lui Filip al IV-lea, dar în Anglia, cînd colecțiile lui Carol I se împrăștiaseră. Acest tablou, trimis în Franța de regele Joseph, a fost redat Spaniei în 1818. Totuși, Joseph este acela care printr-un decret din 20 decembrie 1809 ordonase crearea unui Muzeu Național de pictură în Spania. În 1828, Ferdinand al VII-lea a avut o deosebită grijă ca aceste nuduri, pe care le socotea drept „opere indecente", să fie închise într-o sală a Muzeului Prado, în care accesul publicului era interzis (n.a.).

Cu privire la şederea servillanului la Florenţa s-au făcut cîteva presupuneri.

Se constată că aici el nu a negociat nimic; se conclude că nici nu a cumpărat ceva şi că în consecinţă, el s-ar fi dus la Florenţa pentru a admira oraşul. Asta înseamnă să dai dovadă de perspicacitate. Velázquez nu putuse vizita capitala Toscanei în cursul primei sale călătorii. Războaiele, ciuma, lipsa de bani şi poate şi faptul că era supravegheat, considerat suspect, îl împiedicaseră. Motivele şederii sale în acest oraş la sfîrşitul anului 1649 mi se par foarte clare; era Florenţa! Aici se născuseră, trăiseră şi lucraseră Brunelleschi, Donatello, Ghiberti, Luca della Robbia, Benvenuto Cellini, cel care în *Memoriile* sale scrie: „*Imediat, Papa* (Paul al III-lea Farnese) *declară: Dumneavoastră nu înţelegeţi nimic. Oamenii care sînt consideraţi maeştrii în arta lor, cum e Benvenuto, nu trebuiesc supuşi legilor.*“ Acolo se născuseră şi dăduseră lumii capodopere, care şi astăzi ne uimesc, Cimabue, Giotto, Fra Angelico, Uccello, Fra Filippo Lippi, Verrocchio, maestrul lui Leonardo da Vinci, Botticelli, Lorenzo di Credi, Ghirlandajo şi elevul său, Michelangelo, Fra Bartolomeo, Andrea del Sarto, Bronzino şi alţii. Ei nu mai erau, dar operele lor începeau să trăiască. Şi ne mai întrebăm de ce întîrziase Velázquez în patria lui Dante, a lui Boccaccio, Machiavelli, a muzicianului Vincenzio Galileo, tatăl fizicianului care, în genunchi, murmura: „*E pur si muove...*“ Condamnat, Galileo se stinsese încetişor, cu opt ani mai înainte, aproape de Florenţa, unde Velázquez se gîndea cu siguranţă la alt florentin, mort la Sevilla în 1512: cel mai mare hoţ postum al istoriei şi al geografiei, escamotorul involuntar al unui continent, Amerigo Vespucci. Baltasar Gracián scrie: „*Într-un singur oraş din Italia există mai multe de văzut şi mai multe lucruri care să te satisfacă decît într-o provincie întreagă a unei alte naţiuni*“[1].

[1] Cf. *El Criticón* (1651—1657). Cartea, tradusă în engleză în 1681 de Rycaut, l-a inspirat probabil pe Daniel Defoe

Să ni-l imaginăm pe Velázquez ieșind de la Alcazar, din străzile rău mirositoare ale Madridului, din mijlocul simpaticilor birocrați ai *Bureo*-ului, a idioților și bufonilor. Iată-l la Florența. E în Paradis!

Cînd trecu dincolo de zidurile pe care le desenase Michelangelo, intră într-un muzeu viu, în plină activitate. El a văzut fără îndoială faimoasa *Venus din Urbino* a lui Tițian, extraordinarul *Portret al lui Leon al X-lea* și portretele cardinalilor de Medicis și Rossi de Rafael. Construcția Galeriei Ufizzi, unică în lume, fusese începută în anul 1560 de Vasari. Nu putem ști care anume din toate operele florentine a influențat creația lui Velázquez, dar sîntem siguri că la Florența el a încercat unele bucurii profunde care zguduie și exaltă un artist: el trăia un moment de o supremă intensitate sufletească pe care avea privilegiul să-l continue.

Iată-l la Roma la începutul anului 1650, împreună cu servitorul său, cel care-i amesteca culorile, maurul Juan de Pareja, el însuși învăluit în mister. De peste douăzeci de ani este în serviciul Maestrului, și îi e probabil și discipol. Nu trebuie confundat cu *Amiralul Pulido Pareja* (National Gallery); dar în sfîrșit Velázquez îl învață să picteze și-l dezrobi din clipa în care îl văzu desenînd.

În ziua Sfîntului Iosif pictorii aveau obiceiul să expună operele lor cele mai bune în jurul rotondei Pantheonului, unde este înmormîntat Sanzio, ca omagiu adus lui Rafael, al cărui epitaf este celebru:

---

al cărui *Robinson* a apărut în 1719. Eroul lui Defoe nu este însă un aventurier. El este un băcan care a naufragiat și și-a instalat un magazin pe insulă, cu ajutorul unui funcționar comercial indigen pe care-l conduce, cu *Biblia* într-o mînă și cu pușca în cealaltă. *Robinson Crusoe* este un manual perfect al micului colonist britanic, de unde și succesul lui. Insula din *Criticón* este Sfînta Elena. Ciudat... (N.a.).

„Acesta e Rafael: cînd trăia, natura se temea să nu fie învinsă; acum, cînd el e mort, ea se teme să nu moară şi ea.“

Velázquez, „ca să-şi facă mîna“, schiţa portretul servitorului său credincios, portret care a fost expus la 19 martie.

Maurul a primit ordinul să se plimbe în jurul rotondei şi să pozeze lîngă pînză, pentru ca fiecare să poată compara opera cu modelul. Este o sfidare din partea celui care în trecut fusese considerat „spion“. Un martor, pictorul flamand André Schmidt, relatează că portretul „părea adevărat ca viaţa, în timp ce celelalte opere nu erau decît pictură“. E aproape sigur că Maestrul pictase frumosul studiu preparatoriu pentru portretul Sfîntului Părinte care se găseşte acum la Galeria Naţională de Artă din Washington. Velázquez a fost admis în unanimitate la Academia din San Luca, din care Ribera făcea parte din 1630. Biografii sevillanului trec în general peste acest episod al vieţii sale. Or, eu îl socotesc foarte important: ESTE UNICA DISTINCŢIE PUBLICĂ ŞI OFICIALĂ DATORITĂ NUMAI GENIULUI SĂU, PE CARE A PRIMIT-O VREODATĂ.

Aceşti lauri nu sînt lipsiţi de strălucire. Academia romană San Luca — patronul artiştilor pictori — era una dintre cele mai distinse cercuri, dintre cele mai închise. Cu toate că exista ca o corporaţie din anul 1478, ea fusese inaugurată cu toată solemnitatea doar în ziua de 14 noiembrie 1593, sub pontificatul lui Clement al VIII-lea. Academia era condusă de un *principe*. În 1658, Nicolas Poussin i-a urmat lui Gagliardini la principatul Academiei de San Luca, căci *„în afară de imensul merit al lui Poussin în pictură, Academia hotărî să-l aleagă ca principe al său şi pentru vastele sale cunoştinţe şi însuşiri precum şi pentru doctrina sa în materie de literatură“*[1].

[1] Cf. Melchior Missirini: *Memorie per servire alla storia della romana Accademia di S. Luca*, Rome, 1823. Să adăugăm că, la 13 februarie al acestui an 1650, Velázquez a fost primit ca *fratello* al Congregaţiei *Virtuoşilor de la Panthéon* (n.a.).

Academia romană s-a onorat ea însăși primind pe Velázquez. Cred că această alegere nu trebuie considerată ca un gen de amabilitate (ceea ce ar fi însemnat și așa destul de mult pentru Velázquez care nu era de loc obișnuit cu onorurile), ci ca o consacrare, un omagiu foarte sincer adus talentului, îndrăznelii, acestor descoperiri velázqueziene, calități considerate de romani ca prodigioase. La 7 aprilie 1647, Poussin scrie domnului de Chantelou: *„Nu există azi la Roma nimeni care să facă bine un portret. Din această cauză nu vă voi trimite așa de curînd portretul pe care-l doriți"*[1]. Velázquez, complet necunoscut la această Curte unde orice trimis al lui Filip al IV-lea este „suspect", se expune invidiilor și nenumăratelor intrigi. Dar triumfă imediat. Acest omagiu roman adus marelui spaniol mă emoționează, o mărturisesc, tot atît de mult ca și cuvintele lui Rubens: „El este un pictor mai mare ca mine".

Velázquez nu mai are decît nouă ani de trăit. El rămîne foarte misterios. Nu vom începe să-l înțelegem decît după moartea lui și a Juanei, intrînd la el acasă în urma unui portar. El a cunoscut, fără îndoială, o oarecare fericire și satisfacția datoriei împlinite. Fără îndoială, el a resimțit seninătatea profundă pe care o citim în portretele sale, în fața fiecărei opere pe care a lucrat-o pînă la limita extremă a perfecțiunii. Dar, foarte adeseori, îi ghicim amărăciunea; și ceea ce Filip al IV-lea va denumi într-o scrisoare „flegma sa", nu era poate altceva decît oboseală, dezgust. Unii au încercat să-l înfățișeze ca pe un indolent, ca pe un nepăsător: un andaluz, nu-i așa! În multe cazuri, nici un artist n-a luptat mai aprig ca el, nici unul nu a fost constrîns să facă munci mai tipicare, mai descurajante. Niciodată n-a încetat să muncească, să retușeze, să transforme, să urmărească cu pasiune și în mod științific adevărul.

---

[1] Cf. Ch. Jouanny: *Corespondența lui Nicolas Poussin publicată după manuscrisele originale*, Arhivele Artei Franceze, t.V. (n.a.).

Niciodată n-a avut avere. Cei mai mari oameni au nevoie de puțină speranță; în orașul etern, cel puțin el a primit surîsul gloriei, care era de asemenea și frumosul surîs al Italiei.

Aproape la aceeași dată, Filip al IV-lea, care ignora acest succes, scrie ducelui de l'Infantado, ambasadorul său la Roma, ordonîndu-i să pregătească întoarcerea lui Velázquez. Scrisoarea se găsește la Arhivele Naționale din Simancas. Vom încerca să o traducem cît mai inteligibil; dar stilul monarhului nu se poate compara decît foarte puțin cu stilul lui Cervantes sau al Părintelui Gracián, și o compătimim pe venerabila Maria de Agreda! Citez:

„Am citit scrisoarea dumneavoastră din 6 noiembrie anul trecut în care mi-ați relatat cum își îndeplinea Velázquez misiunea pe care i-am încredințat-o și, pentru că dumneavoastră cunoașteți flegma lui, e bine să aveți grijă să nu întîrzie la Roma, ci să termine cît mai repede ceea ce are de făcut, și să plece cît mai degrabă, imediat ce-i va permite lucrul, în așa fel încît să se poată îmbarca spre țară în ultimele zile ale lunii mai sau începutul lui iunie, așa cum l-am făcut să-mi făgăduiască; vă rog să vegheați, și în acest scop să-l asistați atît cît e cu putință, și pentru mai multă ușurință, l-am rugat pe contele de Oñate să-l ajute financiarmente, punîndu-i la dispoziție sumele ce poate s-a uitat să i se trimită, în măsura nevoilor lui, pentru ca el să nu aibă nici scuză, nici pretext care l-ar putea obliga să amîne plecarea, și pentru că în același timp i-am ordonat să aranjeze venirea la Curtea Spaniei a lui Pedro de Cortone, pictor de fresce și să se prevaleze de dorința mea pentru a reglementa modalitățile angajării lui. Și deoarece dv. știți în ce condiții el [Velázquez] *a asigurat pentru mine serviciile pictorului de fresce, și cum i-am transmis contelui de Oñate să-i împrumute și în acest caz banii necesari, vă însărcinez să-l determinați să execute acest ordin, căci aici avem mare nevoie de artiști de acest*

gen;[1] *şi cum şi unul şi celălalt trebuie să călătorească pe mare, veţi pregăti de asemenea şi traversarea, căci i-am ordonat lui Velázquez să nu vină pe uscat, unde ar putea zăbovi, ţinînd seama de temperamentul său, şi ar fi bine să-l faceţi să înţeleagă că eu v-am ordonat dumneavoastră să-i pregătiţi plecarea, şi că va găsi în dumneavoastră tot ajutorul necesar pentru a-mi da ascultare, aşa cum mă aştept din partea dumneavoastră, avînd în vedere grija pe care o arătaţi la tot ce depinde de dumneavoastră. Madrid, februarie 1650.*"

Această scrisoare lasă o impresie ciudată. Regele vrea oare să-i reamintească pictorului *său* că este în slujba sa? Şi-a dat el seama, dintr-o dată, că acest om valora „zece mareşali, tot atîţi amirali şi comandanţi de regiment," şi îi e teamă să nu-l piardă? El ştie prea bine că Velázquez a şi făcut comparaţia între Florenţa, Roma şi Alcazar. Îi e teamă să nu se întoarcă pe uscat şi, zăbovind în Franţa, să nu rămînă acolo pentru totdeauna. Se pare că monarhul e gelos pe libertatea de care se bucură servitorul său: Velázquez e un om pe care e periculos să-l laşi să vagabondeze prin Europa. Marele Frederic a fost pentru scurt timp prietenul lui Voltaire; dar Filip al IV-lea *prietenul* lui Velázquez ! El îi trimite ordinele pe cale ierarhică. Palomino afirmă cu toată seriozitatea: „*Cu punctualitatea care-l caracterizează şi cu care s-a supus întotdeauna ordinelor maiestăţii-sale, Velázquez îi dă ascultare*". Palomino uită să spună că această supunere a fost foarte tardivă. În loc să revină în Spania în mai 1650, „flegmaticul" andaluz va debarca la Barcelona în iunie 1651, şaisprezece luni după scrisoarea imperativă a lui Filip al IV-lea trimisă ambasadorului său.

[1] Pietro Barretini, poreclit Da Cortona, era un decorator înzestrat cu o mare dexteritate, cu un stil pompos, uşor, un mare virtuos al decadenţei. El a decorat mai ales la Roma noua biserică şi la Florenţa bolţile sălii mari din palatul Barberini. Velázquez nu a reuşit să-l determine să meargă la Madrid. Giovanni Francesco Romanelli, elevul său (1617—1662), a pictat la Luvru plafonul apartamentului Anei de Austria (n.a.).

Greu ne putem închipui astăzi efectul produs la Roma de portretul *Papei Inocențiu al X-lea*. Mignard, Algardi și Bernini l-au pictat sau l-au sculptat pe papă într-o manieră academică, convențională, după moda timpului, destul de decadentă. Velázquez a făcut un portret al omului așa cum era, am spune un portret *realist*. „*E troppo vero!*" Șocul trebuie să fi fost dur și stupoarea intensă. Dar romanii au recunoscut geniul, laba leului. Bernini, Salvator Rosa, Algardi, Cotona îl omagiază pe sevillan. În acest an de jubileu universal, mulți pelerini aud pentru prima dată numele său și unii văd operele sale pe care nu le vor mai uita niciodată. Aceasta este, într-adevăr, gloria. Citesc în *Introducere în Velázquez* de J. Ortega y Gasset:

„*Cînd portretul lui Inocențiu al X-lea a fost terminat, papa i-a trimis ca plată un lanț de aur. Velázquez face un gest nemaiauzit, trimițîndu-l înapoi, vrînd să dea să se înțeleagă că el nu este pictor, ci slujitor al regelui pe care îl servește cu penelul său atunci cînd îi ordonă. Acest gest solemn, prin care Velázquez repudiază meseria sa de pictor, aruncă o vie lumină asupra întregii lui vieți interioare...*"

Asemenea glume, la un scriitor de talia lui Ortega y Gasset, produc mai mult decît surpriză, un fel de spaimă: lanțuri și două medalii de aur, bătute cu efigia lui Inocențiu al X-lea, figurează în inventarul lucrurilor pictorului, inventar întocmit imediat după moartea sa și a soției sale, Juana.

Este indiscutabil că noul academician a fost la modă. Poetul-gravor Boschini — care-l considera pe sevillan ca pe o *autorevole persona*[1] — redă, într-o cronică rimată, un dialog între Salvator Rosa și Velázquez: acestuia din urmă nu i-ar fi plăcut Rafael și părerea lui este că: *Tixian xé quel che porta la bandiera*[2]. E cert că Velázquez a avut

[1] O persoană cu autoritate prestigioasă, în limba italiană în original (n.t.).

[2] Tițian este acel ce poartă stindardul, în limba italiană în original (n.t.).

întotdeauna pentru venețian o admirație imensă, dar se spune *că Rafael nu-i plăcea de loc.* E cu totul improbabil. Lui Velázquez îi plăcea Rafael: l-a copiat și l-a studiat. Această cronică relatînd o discuție artistică cu Salvator Rosa este foarte interesantă dacă ne reamintim că Rosa era unul din tovarășii lui Masaniello, șeful insurecției napolitane împotriva Spaniei (7 iunie 1647).
Ni s-a spus că Velázquez l-a cunoscut pe Salvator la Roma. Ne cam îndoim. Rosa, acest aventurier straniu, luase parte activă la „putsch"-ul napolitan, în rîndul Companiei Morții, al cărui șef era prietenul său Falcone. Ducele de Arcos, vice-regele Neapolului, prizonier pentru scurt timp, a fost nevoit să trateze ca Masaniello, pescar și vînzător de legume, destul de nebun, se pare, iar mai tîrziu erou de operă. „Afacerea", declanșată prin impunerea unei taxe mari pe trufandale, a început cu o revoltă a negustorilor de zarzavaturi și Arcos era cît pe-aci să moară sub pătlăgele roșii. Un armistițiu a fost semnat. Republica a fost proclamată: bande de *lazzaroni*[1] jefuiră orașul. Mazarin oferi regatul Neapolului lui Condé care simți că i se întinde o cursă și refuză. Masaniello a fost atras într-o mănăstire unde a fost asasinat de patru oameni mascați: despre această faptă, există cronici așa cum i-ar fi plăcut lui Stendhal să descopere. Funeraliile pescarului au fost impunătoare: patruzeci de mii de persoane au urmat sicriul. În acel moment, bastardul lui Filip al IV-lea și al Calderonei — pseudo-Juan de Austria — vine să restabilească ordinea la Neapole. Ribera i-a făcut portretul; el a lăsat-o gravidă pe fiica pictorului, Ana, care nu împlinise încă șaptesprezece ani. Situația insurecțională nu poate fi descrisă în cîteva rînduri: escadra trimisă de Mazarin pentru a-i susține pe Toralvo, Annese și Brancaccio, succesorii lui Masaniello, dispăru după o luptă indecisă. Henri de Guise era exilat în Italia deoa-

[1] Derbedei, în limba italiană în original (n.t.).

rece conspirase în partidul lui Soissons împotriva lui Richelieu; el hotărî să cucerească Neapole. La început învingător al bastardului de Austria, el îi nemulțumi pe napolitani prin tot felul de abuzuri și aventuri galante excesive. Părăsit de Franța și predat spaniolilor, el fu reținut ca prizonier pînă în 1652. Oamenii din Compania Morții o luară la fugă. Falcone s-a refugiat în Franța, Salvator la Roma, unde s-a semnalat prin pamflete și diverse tablouri subversive, în special *Norocul distribuind orbește favorurile sale*. Se pare de asemenea că a regretat, în termeni destul de tari, faptul că forțele militare pontificale nu au susținut de loc pe conspiratorii napolitani. Sfîntul Oficiu a anchetat și a ordonat arestarea artistului instigator. Acesta reușește să ajungă la Florența, unde marele-duce Ferdinand al II-lea i-a făcut o primire măgulitoare, și nu s-a reîntors în Orașul etern decît în 1663. Dacă Velázquez l-ar fi întîlnit pe conspirator la Roma, el ar fi fost cu siguranță urmărit de Inchiziție. Probabil că cei doi artiști s-au cunoscut la Florența.

„Putsch-ul" fusese susținut de Inocențiu al X-lea a cărui atitudine față de Spania, mai întîi binevoitoare, se modificase profund din 1645, fapt cunoscut la Madrid. Totuși, Velázquez a devenit pictor al Vaticanului și a pictat toate înaltele personaje de la curtea papală.

Papa, mult mai puțin prost decît l-a socotit Taine, nu decăzuse încă. Totuși, el ceda de pe acum conducerea anumitor afaceri nepoților săi și văduvei fratelui său, Olympia Maidalchini, pe care gurile rele romane o numeau *olim pia* (altădată pioasă) și despre care se spunea că asista la toate convorbirile diplomatice, ascunsă în spatele unei draperii. Pe timpul acela erau foarte multe draperii la Vatican. Să nu le dăm la o parte. Știm că mulți cronicari erau plătiți pentru a minți.

Velázquez a pictat-o pe Olympia, pe nepoți și numeroși *monsignori*, pe Camilo Maximo și Abad Hipolito, camerieri ai papei, pe majordom, pe

secretarul general, un oarecare Brandane, și pe Flaminia Triumfi, pictoriță „excelentă", ne asigură Palomino. Era să uit un personaj foarte familiar: monseniorul Michelangelo, bărbier.

El a făcut și alte portrete de personaje care i-au părut fără îndoială mai neglijabile lui Palomino și deci nu le mai menționează. Acest Acisclo Antonio Palomino de Castro publică, între 1715 și 1724, cartea sa *Museo Pintórico*, o compilație după diverse opere spaniole (Díaz del Valle, Solis), flamande (Van Mander) și italiene (Vasari). El avusese la dispoziție notele unui pictor din Cordoba, discipol al lui Velázquez, Juan de Alfaro, care a scris o biografie a Maestrului. Palomino a recopiat și foarte probabil a denaturat această prețioasă biografie, pe care apoi, fără îndoială, a *distrus-o*. În orice caz este imposibil să i se găsească vreo urmă. El strecoară „adaptarea" făcută de el după notele lui Alfaro în volumul al treilea al cărții sale *Museo Pintórico*: *El Parnaso Español Pintoresco Laureado*. Palomino cunoștea de asemenea un alt manuscris al unui contemporan și prieten al lui Velázquez, Lazaro Díaz del Valle, cronicar al lui Filip al IV-lea. Acest manuscris fusese dedicat, în 1659, „preavirtuosului, onorabilului și prudentului cavaler don Diego Silva y Velázquez, de la Curtea maiestății-sale...". Opera lui Díaz del Valle, din care s-au publicat extrase, a dispărut și ea la sfîrșitul secolului trecut. Nu e oare ciudat? Aș adăuga că Palomino este tipul scriitorului curtean, obedient, servil, fără nici o rușine; josnicele sale lingușiri sînt de-a dreptul dezgustătoare. El este creatorul legendei după care Filip al IV-lea s-ar fi comportat *ca prieten* cu pictorul său.

Dintre toate operele italiene ale Maestrului n-au mai rămas, din nefericire, decît studiul și portretul papei, bustul discipolului maur, poate portretul *Cardinalului Camillo Massimi* (Colecția Ralph Banks, Kingston Lacy) și portretul *Cardinalului Panfili*, care se găsește la New York, la Muzeul Societății Hispanice. De altfel, trebuie să fie vorba

de un Panfili adoptat: cardinalul Camillo Astalli, care a fost revocat la 4 februarie 1654 de Sfîntul Părinte. Există, la această dată, un rescript papal care spune: „*Sanctitatea-sa retrage cardinalului Astalli numele de Panfili și revocă toate dispozițiile luate în favoarea sa*". Pantorba vede în această hotărîre o sancțiune dată împotriva anumitor intrigi hispanofile ale cardinalului Astalli. Care anume? Mister. Afacerea mănăstirii San Plácido nu era încă lichidată, dar cardinalul a putut foarte bine să-și demonstreze devotamentul față de coroana spaniolă în multe alte afaceri. Știm, grație lui Palomino, că acest nepot, mai tîrziu repudiat, „l-a favorizat mult" pe Velázquez la Roma. Totuși, dacă am vrea să pătrundem în intrigile romane ale epocii și să vorbim de uneltirile ilustrissimei Olympia, ne-ar trebui un volum întreg.

Nu se știe prea bine cum a juns portretul cardinalului la Paris în 1902. Luvru a lăsat să-i scape această operă remarcabilă care a fost cumpărată de Trotti & Cie. Această firmă a fost de asemenea în posesia (1912) unei remarcabile copii de epocă a *Vînzătorului de apă*, expus azi la Baltimore. În 1908, Trotti vîndu un frumos portret al infantei Maria-Tereza, viitoarea regină a Franței, pe care Velázquez a pictat-o cam prin 1652, la întoarcerea sa din Italia. Portretul infantei e la New York[1].

---

[1] Franța nu posedă decît cinci opere de Velázquez. Trei sînt la Luvru: *Infanta Maria Tereza*, *Regina Mariana* și *Infanta Marguerita*. *Geograful* este la Rouen, iar *Sfîntul Toma* la Muzeul din Orléans. Anglia posedă șaptesprezece, tablouri de Velázquez; Statele Unite treisprezece; Austria opt; Germania cinci, ca și Franța care ar fi putut să cumpere cu ușurință cel puțin dublu. Italia nu are decît trei, ca și Rusia; Elveția are două, Ungaria, Brazilia Cuba, cîte unul fiecare. Am numărat cincizeci și unu la Prado, la palatul Orient mai există încă trei și alte patru în colecții particulare la Madrid. Mai există opere de Velázquez la Sevilla, Barcelona, Valencia, la Escurial și la Orihuela. Nu vorbesc decît de operele de autenticitate indiscutabilă sau admisă în general. Despre celelalte ar trebui scrisă o lucrare separată. *Războiul mort* — după care s-a inspirat Manet pentru a picta tabloul *Torero mort*, — mult timp atribuit lui Velázquez, nu îi aparține (n.a.),

Am văzut portretul *Monseniorului Segni, majordom al papei Inocențiu al X-lea*, care se află în Elveția (Colecția Kister). E posibil, într-adevăr, ca Velázquez să fi colaborat la această operă, împreună cu Pietro Neri, un obscur artist italian. Dar oare nu este vorba de o copie retușată de Maestru?

Experții admit în genere că Velázquez a pictat în 1650—1651 două pînze care, probabil, au ars în parte în incendiul de la Alcazar în 1734. E posibil, dacă nu probabil, ca și alte pînze velazqueziene din această epocă italiană să fi fost distruse de flăcări. Este evident că cele două opere surprinzătoare pe care le contemplăm la Prado sînt niște fragmente. Aceste două vederi din grădina Villei Medicis, *După-amiază* (0,48 x 0,42) și *Amiază* (0,44 x 0,38) sînt mai întîi înduioșătoare pentru că ne înfățișează o stare de spirit a lui Velázquez: el a pictat amintiri. El a fabricat, dacă se poate spune așa, cărți poștale pentru Juana, fiica sa, ginerele, nepoții, prietenii și pentru el însuși. Privesc cartea poștală intitulată *Amiază*. Trei personaje joacă o scenă de teatru. Un tînăr se înclină probabil în fața vreunui monsenior sau poate în fața unui ambasador ciudat. Finețea petelor de umbră și de soare dă scenei o viață minunată. Iată un Monet. În depărtare, sub un portic de marmură, un chiparos și un om înfășurat într-o pelerină. Fără îndoială un trădător, sau un Figaro. Pe cealaltă carte poștală, un personaj se apleacă peste o balustradă spre doi indivizi care par să aștepte pe cineva. Fluiditatea aerului nu este aceeași ca cea din pînzele castillane din *plein air*. În aceste frumoase scene există ceva degajat, luminos, vesel, care ar putea să fie fericirea.

Toată lumea știe că cele două cărți poștale, care sînt cele mai fermecătoare din lume, constituie o descoperire formidabilă. Această descoperire formidabilă nu va fi înțeleasă decît două secole mai

tîrziu, în Franța, de către Corot, apoi de către Claude Monet, Sisley, Renoir și alți cîțiva. Aceste două mici tablouri în care lumina este exprimată nu prin culoarea activă, ci prin plasarea, captarea obiectului și a senzației fugitive, sînt evident *impresii* romane. Impresioniștii le vor găsi mereu în calea lor. Drumul *Podului din Maincy* a lui Cézanne trece prin mijlocul grădinii vilei Medicis. Experții și criticii au scris în legătură cu aceasta lucruri savante pe care, mărturisesc, nu întotdeauna le-am înțeles. Dar ei trebuie să aibă dreptate. Un nume îți vine în minte cînd privești personajele romane, chiparoșii și loggia de marmură, un nume și un surîs: Mozart.

Nicolas Poussin locuia la Pincio, nu departe de Villa Medicis. În fiecare seară, el se plimba prin piața Spaniei cu elevii săi, Gaspard Duguet, Claude Lorrain și alții. Cu siguranță că Velázquez i-a cunoscut. Juan de la Encina și Jacinto Picón afirmă că noul academician „dornic de a vizita Parisul, cere un pașaport pentru Franța": Filip al IV-lea nu l-a autorizat să facă această călătorie. Spania și Franța erau încă în stare de război. Pe lîngă aceasta, regele era nerăbdător, cerînd întoarcerea pictorului său, care avea motive întemeiate să-și prelungească șederea.
Este imposibil să nu evocăm aici frumoasa expoziție a operelor lui Poussin prezentată de muzeul Luvru (iunie 1960). Am admirat mult studiile fotografice și radiografice ale unor compoziții realizate de laboratoarele muzeului. Ne-au fost revelate aspecte necunoscute ale pînzelor *Bacchanala*, *Păstorii din Arcadia*, *Moartea lui Saphir*. Analiza spectrală a marilor opere ale lui Velázquez *Venus la oglindă*, a primului portret al lui *Filip al IV-lea*, care se găsește la New York, a tabloului *Vedere din Zaragoza*, mai ales, n-ar fi mai puțin revelatoare.

S-a presupus că Poussin l-ar fi convins pe Velázquez să meargă la Paris. Este puțin probabil. Poussin, chemat de Ludovic al XIII-lea și Richelieu, a fost găzduit la Tuileries și a primit o pensie de trei mii de livre pe an. Dar el n-a putut suporta nici caracterul unui funcționar fanatic și ipocrit, Sublet de Noyers, nici intrigile pomposului Vouet. El s-a exilat voluntar în 1642 la Roma, unde a murit în 1665. Ludovic al XIV-lea ordonase să se plătească artistului exilat, cît va trăi, pensia de trei mii de livre. Michelet, întotdeauna vehement și adesea de un anticlericalism grotesc, îi reproșează lui Sublet că a făcut rugăciuni în compania lui Ludovic al XIII-lea. Și dacă a făcut-o? Era o crimă? Pentru Michelet o astfel de nelegiuire era tot atît de monstruoasă ca aceea — consecutivă primei — de care-l acuză apoi pe același Sublet, de a fi responsabil *„de distrugerea operelor celor mai valoroase ale Renașterii, în special a sublimei* Leda *a lui Michelangelo, unicul tablou pe care l-a pictat în ulei și care se găsea la Fontainebleau"*.

Dacă ar trebui să-i dăm crezare lui Michelet, atunci cînd spunem rugăciuni am nutri dorința să dăm foc lui Michelangelo, Tițian, Veronese, Poussin, Boucher etc. Acest mod de a scrie istoria este surprinzător. Este normal să credem că Sublet era un prostănac solemn. Dar poate fi oare adevărat? E posibil ca un om să fi fost atît de barbar, un criminal atît de neghiob, încît să distrugă această capodoperă a lui Michelangelo, din care există, din fericire, o frumoasă copie la National Gallery din Londra? Este adevărat că Sublet avea imitatori în Spania și că marile capodopere scăpară de distrugere sub domnia lui Carol al III-lea (care i-a expulzat pe iezuiți) și a lui Ferdinand al VII-lea.

Velázquez e la Modena la 12 decembrie 1650 și la Barcelona în iunie 1651. Ce a făcut el în timpul acestor șase luni? Nu știm nimic. Ne este permis

să presupunem că a fost din nou la Florența și a stat cel puțin o lună la Neapole unde probabil l-a revăzut pe prietenul său Ribera.
Ribera nu mai este decît umbra propriei sale persoane. Îmbătrînit, disperat, el trăiește mizer în împrejurimile Neapolului, în fundul mahalalei Posilippo; în oraș, probabil, îi e interzis să locuiască. Într-o scrisoare, datată 20 iunie 1651, adresată starețului mănăstirii San Martino, el cere un avans de o sută de ducați, vorbește despre încurcăturile lui de tot felul, de „doliurile sale". Ginerele său, Leonardo Sersale, soțul fiicei sale mezine, Maria Francisca, abia murise. Știm ce s-a întîmplat cu Ana, necinstită de bastardul Juan de Austria. Insurecția zarzavagiilor napolitani a avut urmări dramatice pentru bătrînul maestru. Totuși el mai pictează: *Scălîmbul*, care poate fi văzut la Luvru, și *Sfîntul Ieronim*, care e la Muzeul Ermitaj din Leningrad. El va muri în anul următor, răpus de amărăciune.
Nu știu la ce s-a gîndit Velázquez cînd a făcut portretul bufonului *Don Juan de Austria*. Mulți experți, deși pantalonii războinicului imbecil erau la modă în 1635, cred că această pînză e posterioară anului 1650. Fiul Calderonei, a cărei aroganță nu era egalată decît de incapacitatea lui, va guverna pînă la urmă Spania. El a devenit prim-ministru la 23 ianuarie 1678.
În 1794, tabloul reprezentîndu-l pe bufon a fost examinat cu atenție de experți. Valoarea lui comercială a fost fixată la suma foarte modestă de șase mii de reali. S-a ajuns oficial la concluzia că era vorba de un *Portret de general spaniol*! Goya a făcut după el o aqua-forte, astăzi foarte apreciată.
Anumite locuri necunoscute ne obsedează. La Prado, mă îndepărtez de Don Juan și intru în grădinile vilei. Vom reveni, mai tîrziu, la impresioniști: ei au știut să se întoarcă spre trecut pentru a descoperi esența însăși a picturii, reprezentarea ultrasensibilă a lumii înconjurătoare, materializarea luminoasă a anumitor mistere ale vieții.

Este poate ultima mare flacără a artei, înainte de instaurarea definitivă a domniei nebunilor; și neantul.

În frumoasa sa carte care te afundă în visare, *Compagnon d'Italie*[1], Jean-Louis Vaudoyer îl citează pe Goethe: „*Cel care a văzut Italia și mai ales Roma nu mai poate fi într-adevăr nefericit.*" Și această rugăciune a lui Mozart: „... *Tată dragă, te rog să faci în așa fel încît să revăd Italia; să pot să mai trăiesc din nou acolo!*"

Velázquez nu va mai revedea niciodată Italia, care a fost, nu ne îndoim, adevărata lui amantă. Dar, în viața sa, cum se spune, au existat și alte femei.

---

[1] Paris, 1958 (n.a.).

III. DOAMNA CU EVANTAIUL ȘI VENUS LA OGLINDĂ

Aici e amestecată o femeie! exclamă Porbus în *Capodopera necunoscută* de Balzac. La Velázquez sînt două femei și de aceeași natură ca și frumusețea disimulată în haosul, oarecum fără formă, al lui Frenhofer.

În timp ce Diego Velázquez, la pupa corăbii sale, își privește iubita care se îndepărtează, intrăm într-o zonă foarte misterioasă nu a vieții, ci a operei Maestrului. În afară de regine și de infante el nu a pictat multe femei. Nu avea nici timpul necesar și nici prilejul. O cunoaștem pe Antonia de Ipeñarrieta, care se află la Prado, și pe soția lui *valido* pe care am văzut-o la Muzeul împăratului Frederic, la Berlin. Aceste doamne sînt puțin cam în vîrstă. Portretul Mariei, ducesă de Chevreuse, cel al artistei romane Flaminia Triunfi, cel a tinerei ridicole din Zaragoza care obiectase că dantela pictată este mai ieftină decît cea pe care o purta, rămîn să fie descoperite. Misterul începe în palatul Orientului din Madrid (unde poate fi admirată faimoasa mînă) cu un cap de tînără femeie, foarte retușat, fragment dintr-un tablou ars fără îndoială în 1734; dar gura rămîne minunată. Experții sînt de părere că pînza datează din 1638. Pe cine reprezintă? Enigma e totală.

La Roma, în ziua de 20 iunie 1828, Stendhal remarcă: *„În general îți place nespus de mult și mereu opera sau tabloul care era la modă pe vremea cînd ai avut fericirea să iubești cu pasiune. Dar acest*

tablou acționează ca un «semn» și nu prin propriul lui merit." Cum se explică faptul că *Doamna cu evantaiul* acționează asupra noastră ca un „semn" prima dată cînd o vedem? Avem impresia foarte puternică de a cunoaște pe această tînără femeie. Unde am mai întîlnit-o oare, cu șalul ei de dantelă, cu mănușile sale albe, cu evantaiul și mătăniile roz și cu decolteul ei care, de altfel, ar fi greu de tolerat astăzi într-o biserică spaniolă? Unde? La Madrid, la Málaga, la Granada, la Valladolid, la Lisabona? Cînd oare am stat de vorbă cu ea? La un moment dat am avut impresia că avea privirea Charlottei Brontë. Am verificat acest lucru cu ajutorul unei gravuri și mi-am recunoscut eroarea. Este o *prezență*. Ceea ce frapează e costumul. El nu e nici spaniol, nici portughez. Dacă n-ar fi șiragul de mătănii, te-ai putea gîndi la un travesti florentin. Decolteul e stil secolul al XVIII-lea. Autenticitatea operei nu este discutată. Rareori au fost înfățișate mîini de femei înmănușate așa cum le-a pictat Velázquez în această pînză. Gîndul te duce la Goya, la *Marchiza de Solana*, care este la Luvru și ale cărei mîini înmănușate ținînd un evantai închis sînt poate și mai vii decît cele ale *Doamnei cu evantaiul*. Majoritatea pictorilor pictează mîini în mănuși. Sînt mîini moarte; și cîteodată, într-adevăr, unele persoane, înmănușate, au mîini moarte. Maestrul nu ne arată mîini înmănușate, ci mîini mascate, mult mai vii în voluptatea lor decît dacă ar fi fost fără mănuși. Mazo, care a refăcut acest portret, nu riscă să reprezinte mîinile înmănușate. Este imposibil pentru el.

Pentru inițierea în misterele velazqueziene această tînără femeie, care poate să aibă puțin peste douăzeci și cinci de ani, este de o importanță capitală. Existența ei pune toată problema portretului, a reprezentării, a recreării omului prin artist, a vieții și a supraviețuirii personajelor reprezentate. Nu este vorba numai de pictură; Velázquez nu e numai un pictor.

Maestrul, eliberat de toate servituțile portretului curtean, ne înfățișează o mare doamnă, cu un

caracter blînd, iubitor, destul de voluptuos și original. Regia pare nulă. Ceea ce ne vorbește și ne farmecă nu e numai limbajul trăsăturilor sau freamătul vieții, expresia unui moment trecător care a fost fixat, așa cum o poate realiza, cîteodată, obiectivul fotografic. *Doamna cu evantaiul* este modelul portretului adevărat nu numai pentru că este probabil asemănător, documentar, ci pentru că exprimă dintr-o singură trăsătură ansamblul unei ființe, o întreagă concepție a vieții sale — arta vieții sale — și o lungă perioadă din existența sa. În fața portretului *Doamna cu evantaiul* încercăm o puternică descărcare psihică, cunoaștem dintr-o dată personajul ca și cum s-ar fi acumulat în noi de-a lungul anilor observațiile și amintirile despre el. Revelația este instantanee. Este vorba de proiectarea întregii personalități, sau cel puțin a celei pe care a degajat-o Velázquez, și iată pentru ce sîntem convinși că am întîlnit cîndva pe această femeie. Maestrul atinge aici, în arta portretului, o asemenea forță încît, ca și în fața *Meninelor*, te gîndești la magie, la supranatural. Novalis afirmă că *„sîntem mai aproape de invizibil decît de vizibil"*; iar Fromentin adaugă că pictura este *„arta de a exprima invizibilul prin vizibil"*. Iată ce a realizat Velázquez. Dacă s-ar descoperi o actriță a cărei asemănare ar fi izbitoare cu *Doamna cu evantaiul*, și dacă i s-ar consacra kilometri de peliculă cinematografică realizată după un scenariu genial, conform cu datele psihologice, istorice etc. pe care ni le-ar fi lăsat un cronicar, am reveni mereu la portret spre a cunoaște mai bine pe această necunoscută. Imaginile proiectate, fotografiate, prezentînd o multitudine de momente imperceptibile ale vieții artistei, ne-ar da impresia acestei vieți, ar rezuma-o în mod mecanic. Totuși uităm prea mult faptul că cinematograful nu este decît excitarea mai mult sau mai puțin ingenioasă a unor imagini fixe. Banda este aceea care alunecă. Pe imagine urmele de viață rămîn inerte. Fiecare dintre aceste imagini nu este decît un instantaneu mașinal al subiectului și nu exprimă, nu poate

exprima, o stare profundă, permanentă. Reluînd sub o altă formă anumite probleme ale viziunii studiate de impresioniști, Dziga Vertoff a lucrat, printr-o mișcare de geniu, la explorarea vieții grație accelerării ritmului imaginilor. Accelerarea ritmului culorilor în căutarea și crearea perspectivei este un procedeu prea celebru pentru a fi comentat. Vertoff avea posibilitatea de a experimenta în suprafață, nu în profunzime. Cinematograful sovietic al anilor imediat post-revoluționari a examinat probleme de o amploare despre care micii noștri cineaști de astăzi n-au cea mai mică idee, cu toate că sînt, fără îndoială, și excepții. Toți prezentatorii noștri de automate ar putea prim ecții folositoare de la Velázquez. Ei ar putea înțelege ceea ce René Clair spune atît de simplu: „*Cinematograful a fost creat de frații Lumière pentru a înregistra mișcarea*". Ce iluminare pentru ei! În *Doamna cu evantaiul*, Maestrul merge dincolo de recrearea unui moment din viață și de reprezentarea unei simple emoții sufletești. El proiectează în bloc o ființă totală, cu toată greutatea unui trecut. În crearea portretului care ne preocupă a existat, natural, în profunzime, o accelerare fenomenală de observații, de descoperiri, de profeții imediat trăcuse și fixate. Greta Garbo, dotată cu geniul apariției și al prezenței, era un personaj velazquezian: ea evada din ecran, așa cum *Doamna cu evantaiul* evadează din ramă. Lil Dagover era un Tițian: frumusețea ei sfărîma ecranul.

Doamna cu evantaiul poate fi văzută la Londra (Colecția Wallace). Pe cine reprezintă? Poate pe Francisca, fiica Maestrului. Se pare că replica *Doamnei*, care se găsește tot în Anglia, ar fi executată de Mazo. Comparînd aceste două portrete, se vede diferența care îl desparte pe Maestru de discipolul său, ajutat totuși de Velázquez, atunci cînd era nevoie.
Nu s-a dovedit de loc că *Doamna* ar fi Francisca.

Dacă această mare capodoperă a fost pictată către 1645, Francisca avea pe atunci douăzeci și șase de ani, vîrsta aproximativă a Doamnei. Unii experți nu sînt însă de acord. Se pare totuși că stilul ar fi cel al sevillanului înainte de plecarea sa în Italia. Palomino spune că, un portret de femeie executat de Velázquez, „de o perfecțiune extraordinară", a inspirat poetului Gabriel Bocangel o epigramă foarte obscură:

Dar vei ajunge oare să imiți
Ai Lisei ochi stăpînitori
Și astfel să înșeli ușor
Oricare gest al nostru ori privire...[1]

Este oare vorba de Doamna din tabloul lui Velázquez? Cine este această misterioasă Lise cu ochi robitori? Nimeni nu știe. Lucru de care sîntem siguri este că Velázquez a pictat această femeie plecînd de la o intimă cunoaștere a ei. Ea este aproape de noi pentru că ea era aproape de el.
Doamna cu evantaiul a fost cumpărată în 1801 de Lucien Bonaparte (1775—1840), fratele împăratului. În 1816, prințul de Canino s-a descotorosit de tablou, care a fost cumpărat la Londra cu treizeci și una de lire sterline de un colecționar spaniol Alejandro Aguado, mai tîrziu marchiz de Marismas, stabilit la Paris. La 27 martie 1843, baronul James de Rothschild l-a achiziționat cu douăsprezece mii șapte sute cincizeci de franci. Realizînd un beneficiu satisfăcător el l-a revîndut trei ani mai tîrziu cu cincisprezece mii de franci lordului Hertford. După care, *Doamna* intră în colecțiile lui sir Richard Wallace unde a și rămas.
Cred că exprim un sentiment general afirmînd că am prefera să avem mai puțin șapte sau opt portrete ale lui Filip al IV-lea și în schimb să avem o jumătate de duzină de portrete în genul *Doamnei cu evantaiul.*

---

[1] Traducere de Dan Radu Stănescu.

La 23 iulie 1802, Maria Tereza Cayetana, a treisprezecea ducesă de Alba, murea, probabil otrăvită „de mîini puternice". Regina Maria Luisa o ura de cînd aceasta îi ademenise pe unul din amanții ei, fiul contelui de Fuentes. Godoy, prinț al păcii, prim-ministru, amant oficial al reginei nu o ura mai puțin pe ducesă: ea era amanta unuia dintre dușmanii lui politici, Cornel, ministru de război. Prin testament, ducesa a lăsat imensa sa avere servitorilor săi și cîtorva prieteni intimi, printre care și fiul lui Goya. A fost deschisă o anchetă, grație căreia Godoy a putut să-i acuze pe servitorii ducesei Cayetana, ale cărei bunuri, mai întîi sechestrate, au fost apoi vîndute în condiții foarte ciudate. Nu este exagerat să se spună că a fost un jaf. Ministrul a oferit amantei sale cele mai frumoase bijuterii ale ducesei și și-a însușit cîteva opere de artă.

Casa de Alba era moștenitoarea lui Gaspar Haro y Guzmán, marchiz de Heliche, fiul mai mare al lui Luis de Haro, nepotul lui Olivares, cel care, după cum am văzut, urmase acestuia în grațiile lui Filip al IV-lea. În 1688, Catalina de Haro y Guzmán, fiica marchizului de Heliche și ducesă de Olivares, căsătorindu-se cu cel de al X-lea duce de Alba, colecția de tablouri a casei de Olivares a trecut astfel în posesia casei de Alba.

După moartea Cayetanei, Godoy și-a ales din tezaurul artistic al casei de Alba și și-a rezervat, printre alte capodopere: *Școala dragostei* de Correggio, o *Madonă* de Rafael, cele două celebre *Majas* de Goya și o pînză de Velázquez, pe care Gaspar de Haro o avusese în posesia lui înainte de 1 iunie 1651. Această operă universal admirată este *Venus la oglindă*, una din bijuteriile de la National Gallery din Londra.

Și iată-ne introduși în cel de al doilea mare mister. Este seducător. Această *Venus*, pe care o vedem din spate, întinsă pe o mătase albastră, în fața unei oglinzi ținută de Amor, este complet goală. Mai întîi o remarcă: Velázquez, pictînd această Venus — pentru ori cine ar fi fost — risca. Înain-

tea lui, nici un alt artist spaniol, sau lucrînd pe un teritoriu spaniol, nu avusese îndrăzneala să înfăţişeze un nud feminin. Am amintit preţul acestei îndrăzneli: excomunicarea, exilarea pentru cel puţin un an, şi cinci sute de ducaţi amendă. În plus, criminalul trebuia să facă penitenţă publică, cu haina şi tichia infamiei, cu picioarele goale în timpul unui *autodafé*. Acest teribil supliciu distrugea pe cei care ieşeau reconciliaţi. Sfîntul Oficiu, suprimat în Spania de Napoleon la 4 decembrie 1808, a fost restabilit de Ferdinand al VII-lea cel Dorit la 21 iulie 1814: Inchiziţia îl urmărea mai ales pe Goya, acuzat de a fi înfăţişat o femeie „într-o ţinută profund indecentă". E vorba de *Maja desnuda*, care a intrat în posesia lui Godoy[1]. El a jefuit pe defunctă de cele două mari nuduri ale picturii spaniole. Este greu să nu evocăm aici titlul pe care Goya l-a dat unei aqua-forte din *Dezastre*: *Se aprovechan (Ei profită)*.
Inchiziţia spaniolă considera deci nudul feminin ca ceva absolut demoniac. Pacheco şi emulii lui vegheau. Diana şi Venus riscau să fie arse pe rug.
O operă de artă blestemată cu greu poate fi proteguită timp de secole într-o ţară în care este neîncetat lovită de afurisenie. „*Pentru spanioli*, scrie Pantorba, *a constituit o şansă faptul că* Maja desnuda *a rămas la Madrid, cu toate că era pe punctul de a pieri pe rug, în timpul acestei inutile şi barbare «purificări» la care anumiţi consilieri răi ai lui Carol al III-lea* [mort la 14 decembrie 1788] *au vrut să supună operele de artă. Ascunsă la Academia San Fernando* Maja *şi alte opere calificate drept «impudice» au fost astfel salvate de flăcări.*"[2] Am pentru eterna Spanie un ataşament şi o admiraţie pe care cred că am dovedit-o de mult timp altfel

---

[1] În legătură cu aceasta se va putea consulta *Am văzut Spania trăind*, capitolul trei: *Monştrii consacraţi de la Prado* (n.a.).
[2] Cf. B. de Pantorba: *La Vida y la Obra de Velázquez*. Voiau să ardă de asemenea splendida *Dana e* a lui Tiţian adusă de Velázquez din Italia şi care se găseşte la Prado (n.a.).

decît prin cuvinte; și îmi e cu atît mai penibil să recunosc că dacă *Venus* a lui Velázquez ar fi rămas la Madrid, astăzi probabil ea n-ar mai exista. Este adevărat că această capodoperă nu se va bucura în Anglia de o protecție mai eficace împotriva fanatismului.

Timp de secole, și pe vremea cînd moravurile au fost cele mai slobode, pictorii spanioli au fost obligați să se mărginească a fi niște portretiști curteni și propagandiști religioși supuși, cel mai adesea, unor servituți așa-zis „morale" care contrastau cu destrăbălarea neînfrînată a unora, ce dădeau lecții de morală. Este un fapt regretabil. Înfățișînd frumusețea corpului omenesc, Ribera, Zurbarán, Cano[1], Murillo, printre alții, ar fi îmbogățit patrimoniul artistic occidental cu opere de mare valoare. După cum constată cu mult curaj Pantorba: *„cu mai puțină fățărnicie, Secolul de aur al picturii spaniole ar fi putut să fie mai bogat"*[2]. S-a spus că Velázquez, pictînd-o pe superba *Venus*, nu ar fi riscat nimic: el era acoperit de Olivares și de rege. Pînă la un anumit punct. Vom vedea că a fost vorba de recidivă și că Maestrul e, cu certitudine, autorul a două *Venus*, poate chiar a trei. Totuși, admițînd că el ar fi pictat aceste tablouri la comanda lui *valido*, a familiei Olivares, și cu asentimentul regelui (într-adevăr, monarhul nu avea de ce să se supere!), artistul nu era mai puțin vinovat în ochii Inchizitorilor. Ei știau tot ce se petrece la palat și dispuneau de numeroase și puternice mijloace pentru a-i pedepsi pe cei ce-i sfidau. Inchiziția spaniolă nu reprezintă de loc, după părerea noastră, adevăratul catolicism iberic și se poate spune că, în cîteva împrejurări, actele sale au fost în opoziție formală cu anumite principii fundamentale ale bisericii. Atitudinea hotărît

---

[1] Nudul Evei din *Christos în Limb* de Cano (Muzeul din Los Angeles), pe care l-am văzut la Expoziția Internațională de la Madrid (decembrie 1960) este foarte frumos (n.a.).

[2] Cf. B. de Pantorba: *Op. cit.* (n.a.).

agresivă a Sfîntului Oficiu față de Sfîntul Ignațiu de Loyola, Sfîntul Francisc Borgia și Sfîntul Juan de Ribera, Sfînta Tereza de Avila și Sfîntul Juan de la Cruz, Sfîntul José de Calasanz, venerabilii Luis de Granada și Juan de Palafox, și alți cîțiva călugări dintre cei mai eminenți, dovedește că s-au comis enorme greșeli considerînd Biserica, Credința și Inchiziția spaniolă din secolul al XVI-lea și al XVII-lea ca un tot. Este suficient să contempli opera Maestrului pentru a simți ce credință îl anima. El nu putea ignora faptul că, uneori, actele inchizitoriale nu erau actele unui tribunal religios, ci ale unui tribunal politic. Vom vedea că în biblioteca pictorului se găseau cărți interzise de Sfîntul Oficiu: nu-l putem înțelege pe Velázquez dacă astfel de „amănunte" ne sînt ascunse. *Venus* constituia o sfidare extraordinară. Ea simboliza frumusețea, dragostea pe care Dumnezeu a creat-o pe pămînt pentru a-i recompensa pe oameni, pentru a-i face să uite urîțeniile și mizeriile existenței. Ea exprima un adevăr etern. Velázquez apare aici ca un geniu universal și realist. El arată un corp de femeie, pentru că femeile au un corp pe care el vrea să-l picteze. El înfățișează femeia goală, adică un obiect poate „oribil", dar care are asupra timpului său o influență mult mai hotărîtoare decît însuși războiul. El înfățișează acest corp nud pentru că este frumos. Velázquez nu este creștinul unei formule, al unei doctrine înguste și mărginite. El este catolicul liberal care aderă mai întîi din toată inima, cu tot sufletul, la misterele revelate, la legea lui Dumnezeu, care nu înseamnă tristețe, disimulare, ci bucurie, milă, dragoste. Trebuie să înțelegem că *Venus* era o manifestare individuală împotriva ipocriților de dincolo de Pirinei. Această operă este tot atît de departe de spiritul societății zis reformate, cît și de cel al agenților inchizitoriali care pretindeau că fac din Dumnezeu un funcționar al statului spaniol. Nu putem cinsti majoritatea inchizitorilor acestor

vremuri cu numele sacru de *preoți*. Ei erau politicieni[1].

Și acum să privim cu atenție, cu foarte mare atenție. *Venus* este culcată în fața unei oglinzi cu ramă neagră, care reflectă trăsăturile figurii sale. Oglinda este ținută de un băiețaș înaripat, cu o eșarfă albastră în bandulieră. El își pune pe ramă mîinile pe care e înfășurată o altă eșarfă, probabil un cordon. În fund, o mare draperie roșie. Acest Cupidon, este, fără discuție, baroc. El este pictat puțin molatic, destul de neîndemînatic. Este suficient să-i privim urechea, încheietura aripilor, mișcarea neprecisă a gurii etc., pentru a ne convinge: artistul care l-a pictat pe Cupidon nu este același cu cel ce a creat-o pe femeia culcată în fața oglinzii. Figura care se reflectă în oglindă aparține în mod sensibil aceluiași stil ca și Cupidon, deși este realizată cu o mai mare îndemînare; în plus, figura este puțin mai mare decît capul lui *Venus*, care totuși este în prim-plan. Ar trebui să admitem că oglinda mărea imaginea. Presupun că celebrul tablou a fost examinat de mai multe ori cu raze X. Sînt totuși convins că noi examinări științifice adecvate ar dovedi că figura reflectată și Cupidon nu sînt pictate de Velázquez. Cred că au fost adăugate. De ce și de cine? Nu știu. Dar se poate afirma că ele constituie un contrast perfect cu tînăra femeie. Ar trebui să presupunem că Maestrul a pictat-o pe *Venus* într-o anumită epocă, iar restul mai tîrziu, modificîndu-și complet maniera. Eros ar fi fost identificat ca fiind fiul lui Mazo (a se vedea băiețașul care este în centrul tabloului *Familia artistului în atelierul său*, care se găsește la Viena) și aceasta ar putea fi și părerea mea. Totuși, n-am în față cele două tablouri, ci numai cinci sau șase reproduceri excelente, și a-mi da avizul în aceste condiții ar fi o îndrăzneală.

Dacă razele X nu descoperă în oglindă un portret

[1] Cf. *Sfîntul Francisc Borgia, ispășitorul* (n.a.).

sub imaginea care se vede, am putea presupune că Velázquez nu a reprodus în oglindă figura celei pe care o pictase goală și că această figură a fost adăugată. Antebrațul drept al lui Venus pare a fi fost și el corectat. Am impresia că probabil ea ținea în mînă o oglindă. În orice caz, brațul drept e într-o poziție nenaturală. Mișcarea cotului, încheieturii mîinii sub splendidul păr nu pot fi executate nici de Mazo, ci, credem, de un pictor mult inferior.

În inventarul oficial din 1686, nu mai figura Venus, ci o pudică *Psyché și Cupidon*. Să cerem unei Psyché moderne — nu este necesar să fie goală! — să ia în fața noastră poziția lui Venus și să reconstituim scena cu exactitate. Nu merge. Dar absolut de loc... Ne dăm seama că oglinda ar fi trebuit să fie mult mai aproape de model pentru ca noi să putem vedea în ea capul așa cum este reprezentat pe pînză. Dacă plasăm oglinda în locul unde se găsește în tablou, vedem în ea un cap mult mai mic, și umărul stîng al modelului nostru. Această experiență pare a dovedi că oglinda și Cupidon au fost executate *ulterior* de un artist care nu avea decît vagi idei despre legile perspectivei — nu era cazul lui Velázquez — sau care dorea ca înșelătoria să fie descoperită.

Pe o reproducere să suprimăm pe Cupidon, oglinda și figura reflectată de ea, antebrațul: cred că ne aflăm în prezența unuia dintre cele trei sau patru nuduri splendide din lume. Această *Venus* nu este Venus: nu este o zeiță, ci o femeie care-și așteaptă iubitul. Este vorba de o scenă de alcov, de paradis terestru. Pare evident că Cupidon a fost inventat pentru a travesti totul într-un episod mitologic, mai ușor de tolerat. Este posibil să se fi inspirat dintr-o operă a lui Tițian care aparținea pe atunci coroanei Spaniei: *Toaleta lui Venus*, care la începutul acestui secol se afla la Muzeul Ermitaj. Simplă ipoteză.

Fără să evoc prestigioasa și îndepărtata oglindă a *Meninelor*, îmi este îngăduit să reamintesc că la douăzeci de ani, la Sevilla, Maestrul dovedise,

pictînd tabloul *Christos și Marta*, că știa să înfățișeze reflexul unei scene în oglindă. Reflexul lui Venus este o schiță fugară, un portret vag, o figură molatică ce corespunde foarte puțin ideii pe care ne-o facem despre model. Părul și conturul obrajilor nu par a fi cele ale lui *Venus*.

Nu putem accepta această pînză, așa cum ne este prezentată, ca fiind pictată în întregime de Velázquez. Nudul, afară de antebraț, este executat cu certitudine de Maestru și corespunde manierii sale de a picta către 1645. Linia șalelor este perfectă. Scobitura șoldurilor (în care unii vor să vadă un defect, în timp ce trucajul antebrațului sare în ochi) face ca restul corpului să pară mai voluptuos. Modelul, indiscutabil, e o fiică rasată a Spaniei, cambrată ca o dansatoare andaluză. Admirabila puritate a liniilor, extrema concizie a invenției plastice, îndrăzneala liniștită a pozei, de altfel puțin cam insolentă, toate aceste elemente fac din Venus una dintre cele mai frumoase reprezentări erotice existente în lume. Numai cei mai mari artiști italieni și sculptorii greci au atins această perfecțiune. Să aruncăm o privire în marea galerie a nudurilor. *Nașterea lui Venus* de Botticelli este o manifestare gotică. *Venus adormită* de Giorgione este superbă, dar e o zeiță , nu o femeie; *Cele trei grații* de Rafael sînt pompeiene. Tițian a făcut să danseze toate luminile Veneției pe Venus-urile sale, pe ale sale Danae, Antiopa, Afrodita, Angelica. Dar, aici, voluptatea face parte din punerea în scenă; însăși *Leda* lui Michelangelo este un model idealizat. Grupurile *Tarquinius și Lucreția*, *Venus și Vulcan* de Tintoretto sînt piese de o virtuozitate deosebită... Și Correggio, Paris Bordone, Bronzino, sînt mai mult sau mai puțin academici. Dacă Correggio în suita amorurilor lui Jupiter, sau *Antiopa adormită* (Luvru), pictează cu voluptate, nu se poate spune că el reprezintă voluptatea. La toți artiștii italieni dragostea carnală este atît de naturală, încît o femeie goală nu este decît un obiect clasic, un fel de instrument de lucru. Obișnuința, adaptarea, stăpînirea formelor au îngăduit

reușite formidabile. Totuși, este vorba de a reprezenta mai întîi frumusețea, nu amorul. *Suzana în baie* a lui Dominiquin este tabloul unui decorator. Pentru Strozzi, pentru Cagnacci *(Moartea Cleopatrei)*, ca de altfel și pentru Poussin, nudurile sînt simple pretexte.

Trebuie să recunoaștem că toate aceste nuduri au un aer de familie, deseori foarte pronunțat. Venus a sevillanului nu se aseamănă cu nici o alta: ea este reprezentarea frumuseții în măsura în care această frumusețe este *plină de primejdie*; ea simbolizează o dragoste interzisă, condamnată. Între Venus a lui Velázquez și nudurile lui Boucher, încîntător interpret al secolului al XVIII-lea, există mai multe abisuri.

Maja desnuda a lui Goya ne pare mai puțin voluptoasă decît cealaltă. Nudurile lui Ingres sînt perfecte și frigide. Manet (1865) reface în maniera sa pe *Venus din Urbino: Olympia* nu mai este o marmură. Imbecilii vociferează și urlă în fața tabloului lui Courbet *Adormitele*, pînză de un curaj nemaipomenit. Pun întrebarea: oare *reproducerea* după Venus a lui Velázquez nu scandalizează, uneori, în 1960?

Femeia cu papagalul a lui Eugène Delacroix este ultima încercare barocă de reprezentare a nudului feminin, ca și *Odihna Dianei* a lui Hans von Marees (1837—1887). În secolul al XX-lea, Eva va fi gonită din paradis, unde a fost plasată de acești mari artiști. Se vor picta expresii sociale sau pitorești ale femeii, fapte diverse și atitudini profesionale (Daumier și Lautrec), apoi ilustrații de foiletoane. După care, nudul feminin va fi fabricat în serie de obiectivul aparatului fotografic sau cinematografic. El va căpăta o altă semnificație. Unii artiști moderni — nu le voi face cinstea de a-i numi — sînt asemănători cu inchizitorii cei mai fanatici: pentru ei femeia pare a fi o dușmancă, iar felul în care o înfățișează este monstruos.

De la marii sculptori erotici greci, corpul omenesc nu s-a modificat. Nudul, în principiu, nu ar fi trebuit să iasă din modă. Totuși, anumite nuduri

fiminine celebre, fie că aparțin artei medievale, Renașterii sau timpurilor moderne, au îmbătrînit teribil. *Răpirea fiicelor lui Leucip* a lui Rubens, *Danae* a lui Rembrandt, sau *Femeia la oglindă* a lui Georges Rouault, de exemplu, nu aparțin decît epocii lor. Așa cum o fugă de Bach nu poate îmbătrîni, nici *Venus* a lui Velázquez n-a îmbătrînit. Ea constituie pentru noi nu numai un obiect de admirație, ci și o profundă bucurie.

Cine este? Sîntem obligați, o dată mai mult, să ne mărturisim ignoranța. Prin atitudinea sa, ea evocă celebra *Hermafrodită* de la Villa Borghese, după care maestrul cumpără un mulaj.

Grație unui inventar făcut la 1 iunie 1651, știm că această *Venus* aparținea marchizului de Heliche, care o avea probabil de la Olivares. Unii presupun că modelul a fost comedianta Damiana, care a avut, după cît se pare, foarte numeroși amanți la curte și pe Heliche în special. Dar cum nu avem nici un portret al Damianei, ipoteza nu poate fi verificată. Heliche, tovarăș de petreceri al regelui, era fiul lui Luis de Haro, marchiz de Carpio, căsătorit cu sora lui Olivares. Este sigur că marchizul de Heliche — care trecea drept omul cel mai urît de la curte— era deseori întovărășit de Damiana în călătoriile sale în Andaluzia, și Velázquez ar fi pictat-o pe actriță la Carpio, aproape de Cordoba, în palatul familiei Haro, înainte de a întreprinde a doua călătorie în Italia. Este vorba de presupuneri foarte recente ale eruditilor din Cordoba. Probele lipsesc. Antoine Ponz în cartea sa: *Călătorie spaniolă* (1772—1794), operă monumentală în optsprezece volume, semnalează prezența lui *Venus* în colecția ducilor de Alba. În 1779, într-o altă carte de călătorii, *Travels through Spain in the years 1775 and 1776*, H. Swinburne afirmă că a văzut pe *Venus* la palatul ducilor de Alba și *că ea ținea o oglindă în mînă*, ceea ce amplifică misterul. A văzut-o oare, cu adevărat, H. Swinburne pe această *Venus?*

Dimensiunile tabloului (1,23 m x 1,75 m)care se găsea la marchizul de Heliche, apoi la ducele de Alba — cu sau fără oglindă în mînă — corespund celor ale pînzei care se găsește acum la National Gallery.

În 1813, Godoy fiind în Italia, bunurile sale au fost sechestrate, apoi vîndute. *Venus* a fost cumpărată cu cinci sute de lire sterline și a luat drumul spre Londra, unde, la sfatul lui Sir Thomas Lawrence, renumitul portretist, ea a intrat în Colecția Morritt. Ea a devenit cel mai frumos ornament al castelului Rokeby, în Yorkshire, și W.T.S. Morritt o intitulă foarte simplu *The Rokeby Venus*. E totuna, sărmanei îi era probabil foarte frig. Ea nu era la capătul chinurilor sale. Pînza a fost în sfîrșit dobîndită în 1906 de National Gallery grație unei subscripții publice, pentru ceva mai mult decît cinci mii lire: un milion o sută douăzeci și cinci de mii de franci.

În 1910, un critic britanic, Mr. Creig, pretinse a fi descoperit în partea inferioară a pînzii, la stînga, o dublă monogramă: J.-B.D.M., semnificînd evident Juan-Baptista del Mazo. Afacerea făcu o vîlvă imensă. Domnul Creig zărise monograma prin geamul care proteja tabloul. Geamul a fost îndepărtat în prezența experților, și domnul Creig a fost rugat să indice locul în care reperase literele. Nici unul din experții prezenți, toți fiind înarmați cu lupe puternice, nu a putut distinge nici cel mai mic semn. Un comunicat a fost redactat și trimis jurnalelor și iată concluzia: „*În urma acestui examen, la care a asistat domnul Creig, ne-am putut convinge că trăsăturile și crăpăturile descoperite de el, și pe care ni le-a arătat, nu prezintă în realitate urmele nici unei monograme sau semnături*". Acest proces-verbal a fost parafat de Claude Phillips, Herbert Cook, Lionel Cust, Roger Fry, Witt, Mac Coll, Holmes și Sidney Colvin.

Este de remarcat faptul că nici domnul Creig și niciunul din onorabilii experți care au examinat tabloul (acest Holmes, de exemplu, îl evocă pe irezistibilul Sherlock, și încă pe unul *à la manière*

de Conan Doyle: *Misterul lui „Venus la oglindă"; istoricul nu este cîteodată decît un detectiv a posteriori)* nu a găsit suspect nici pe Cupidon, nici reflectarea lui Venus în oglindă, nici antebrațul, în privința cărora noi ne-am exprimat scepticismul.

Marchizul de Saltillo a publicat acum cîțiva ani inventarul bunurilor unui pictor și colecționar spaniol, Domingo Guerra Coronel, care, în 1652, poseda în mod sigur un mare tablou de 2,10 m x 1,68 m, reprezentînd „o femeie goală, executat de mîna lui Diego Velázquez". Un alt document privind același inventar semnalează un tablou reprezentînd, „o femeie goală de 1,26 m x 1,85 m, aproximativ, cu ramă neagră, în valoare de o mie de reali". Poate că este același tablou.
În afară de aceasta, în inventarul bunurilor lui Velázquez, din 1660, este semnalat la nr. 593,o *„Venus culcată* de Velázquez, de 1,68 m".
Se vede deci că Maestrul a pictat cel puțin trei nuduri feminine, fără a pune la socoteală pe *Venus și Adonis*, considerat ars în incendiul din 1734, împreună cu *Apolo și Marte*[1]
Ce au devenit cele două nuduri care figurază în inventarele bunurilor lui Guerra și Velázquez? Nu știm. Există teama că au fost pierdute pentru totdeauna.

Se vorbește pe bună dreptate de fanatismul inchizitorial. Vreau să repet că trebuie făcută o distincție, în ceea ce privește deciziile Sfîntului Oficiu, între acelea ce apără Adevărurile revelate, Cre-

[1] Destul de des, atunci cînd căutăm urma unui tablou, ne lovim de această mențiune: „distrus sau deteriorat în incendiul de la Alcazar". În cursul acestui incendiu (Crăciun 1734), focul a mistuit 299 tablouri. Multe altele au suferit din cauza flăcărilor. Totuși au fost salvate 1 276 care au fost, în cea mai mare parte, aruncate pe ferestre. Incendiul de la palatul La Granja aproape de Madrid (2 ianuarie 1918) a fost și mai catastrofal și tezaure artistice dispărură în flăcări (n.a.).

dința, și acele decizii care făceau din Inchiziție un tribunal politic partizan în serviciul unui mic clan de spirite mărginite și dușmănoase. Constat că la Paris, în plin secol al XIX-lea, poliția a fost nevoită să apere *Olympia* contra virtuoșilor dezlănțuiți care voiau s-o rupă în bucăți. Nu numai că Edouard Manet era acoperit de invective și n-a fost de ajuns că s-a încercat distrugerea *Olympiei*, dar însăși expoziția operelor lui Manet devenise practic imposibilă: toate pînzele sale au fost refuzate la Salonul din 1866 și mai tîrziu, în timpul Republicii, în 1876. În 1866 Gustave Courbet, viitor membru al Comunei arondismentului VI[1] și viitor proscris, era și el pus la index. Împreună cu Manet el a pus să se construiască în bulevardul Alma două pavilioane de lemn unde cei doi artiști au putut să expună. În 1884, Émile Zola scria în prefața catalogului operelor lui Manet, mort cu un an înainte: „*O singură lege l-a condus: legea valorilor, felul în care o ființă sau un lucru se comportă în lumină*". Velázquez fusese condus de aceeași lege cu două secole și jumătate mai înainte.

În ziua de 10 martie 1914, înarmată cu un satîr pe care-l ascunsese cu grijă, o femeie intră la National Gallery din Londra. Ea aparține fanaticei armate a sufragetelor; unul din „generalii" lor, Mrs. Pankhurst, tocmai fusese arestată la Glasgow. Sufrageta se îndreaptă direct spre *Venus* a lui Velázquez: înainte ca cineva să fi putut interveni, ea sparge sticla și aplică cu furie șapte sau opt lovituri de satîr. Tabloul este literalmente masacrat.

Cu mare greutate nebuna a fost dezarmată; ea a declarat că a acționat astfel pentru a protesta

[1] Cf. pasionantei lucrări a lui J.-A. Faucher: *Adevărata istorie a Comunei*, Paris, 1959. La procesul său, Courbet, cel care a demolat coloana Vendôme, a declarat că i se părea că ea avea un stil foarte mediocru, că de altfel era foarte prost plasată și că el voia s-o reconstruiască în mod corespunzător în altă parte (n.a.).

împotriva măsurilor jignitoare a căror victime erau prietenele ei. Ea a precizat că această femeie goală era obiectul urii ei demente: prin aspectul ei voit impudic, ea nu constituia numai o provocare și un exemplu dezastruos pentru femeia britanică, ci ea simboliza „abominabila sclavie" în care de secole bărbatul menținea femeia, victimă nenorocită a sexului ei. Or, femeia trebuia eliberată, fără întîrziere, de tirania instituțiilor masculine, ea trebuia să voteze, să-și aibă locul în Parlament etc. Sufrageta nu-și regreta actul, considerîndu-l justițiar.

Această conjurație de trei fanatisme — inchizitorial, puritan și „progresist" — împotriva celor mai înalte expresii artistice ale frumuseții umane, nu este produsul întîmplării. Ne aflăm în prezența aceleiași mentalități, a aceleiași îngustimi de spirit, a acelorași fanatici, ale acelorași temperamente geloase și amărîte. „Tristețea lumii duce la moarte", a spus Sfîntul Paul. Iar Keats:

Orice frumusețe este o bucurie eternă.

IV. MARELE FURIER GĂZDUIEȘTE CURTEA ÎNTR-UN CUB

Atunci cînd Velázquez, după optsprezece luni de absență, revine în capitala Spaniei e în măsură să constate schimbări profunde. Ceea ce îl miră, desigur, este extrema oboseală a tuturor. Fără îndoială că nunta lui Filip al IV-lea și a Marianei servise drept pretext unor serbări somptuoase, unor divertismente curtene și populare, mascarade, cavalcade, reprezentații teatrale, concerte, turniruri, jocuri de artificii și coride. Timp de cîteva săptămîni, cîteva luni, poporul își uitase necazurile: deșteptarea a fost cu atît mai amară.

Totul se prăbușea, valoarea monedei în circulație slăbea în fiecare zi. Ea nu era bazată nici pe producție, nici pe încredere. În biserici, oamenii se rugau ca vapoarele ce veneau din Indiile Occidentale să nu fie interceptate. Rezervele de aur ale statului erau nule. În 1654, datoria publică se ridica la o sută douăzeci de milioane de ducați.

În ciuda faptului că nobilii, clerul și funcționarii erau zdrobiți de povara impozitelor, impozitele noi și cele vechi se încasau greu. Să observăm în trecere că tipul funcționarului care nu putea tăinui nimic din veniturile sale era Velázquez. Părăsirea pămînturilor fiind pe zi ce trece mai sistematică, alimentele erau din ce în ce mai rare, adică din ce în ce mai scumpe. Speranța îi părăsea pe toți

puțin cîte puțin. Se spunea *mañana*[1], dar în această *mañana* se credea din ce în ce mai puțin. Războaiele păreau fără sfîrșit. Toate popoarele europene, în aceeași epocă, treceau prin aceleași momente de disperare. Ca întotdeauna, ca și în Franța, unii făceau avere exploatînd mizeria altora: bancheri, cămătari, speculanți, intendenți, furnizori și cei ce aprovizionau armata. Intermediarii mișunau.

La începutul secolului, Quijote făcea de sentinelă la lumina lunii, în curtea unei taverne, sub ochii unor *rameras* care căutau de lucru la Sevilla. Anumite case de prostituție erau adevărate fortărețe, protejate de trupe de dezertori, ocnași evadați, spadasini, proxeneți, și de asemenea, ceva mai discret, de personaje sus-puse care trăiau din această afacere. Quevedo pune în scenă pe superioara Ordinului Celestinelor și prostituatele sale, o ceată de ușieri, un proxenet și un alguazil în cursul unei încăierări destul de reușite, al cărui ton amintește oarecum pe Smollett și chiar pe Celine.

Începînd din anul 1650, imoralitatea și depravarea coborîseră în rîndul populației marilor orașe. La Madrid se puteau număra aproximativ treizeci de mii de *rameras*, astfel că, pe bulevarde era greu să mai distingi prostituatele de femeile cinstite. *Los Caballeros* le acostau și pe unele și pe celelalte pe același ton, ceea ce mărea confuzia. Raziile nu constituiau decît soluții foarte provizorii, după cum constată în cronicile sale — date uitării — fratele marchizului de Cusano, acest Jeronimo de Barrionuevo, ecleziast jovial, poet, știind să vadă clar și mînuind foarte bine ironia. „*Sînt arestate*, spune el, *toate femeile fără ocupație care rătăcesc pe străzi; sînt aruncate în închisoare cu mîinile legate. Închisoarea e plină iar prizonierele au exact atîta loc ca să poată sta în picioare... Sau va trebui să se mărească în mod considerabil închisoarea, sau va trebui adusă o mare cantitate de lemne pentru a fi puse pe foc o parte dintre pensionare.*“

[1] Mîine, în limba spaniolă în original (n.t.).

Politica externă dusă de Haro cu o participare ceva mai activă, după cît se pare, a regelui n-a dat rezultate strălucite. Cu un an înainte (iunie 1650) ambasadorul lui Cromwell la Madrid, Anthony Ascham, fusese asasinat pe strada Caballero de Gracia, într-un han destul de sordid, unde fusese reținut împreună cu valetul său, cu un interpret și cu un servitor.

Asasinii, Arnett — un trompetist scoțian, căpitanul Prodgers și Williams, doi welși, Valentin Roche, un irlandez, și Sparkes, sînt niște aventurieri ca atîția alții din Madrid. Ei golesc multe pahare într-o tavernă învecinată și declară că sînt răzbunătorii lui Carol I. De îndată ce-i vede intrînd, Ascham vrea să-și ia pistoalele încărcate care se află pe o ladă: nu are timp și cade răpus de lovituri. Interpretul este de asemenea sugrumat. Imediat, „răzbunătorii" se refugiază în biserica San Andrés. Sfidînd dreptul de azil și în ciuda protestelor autorităților ecleziastice, ei sînt prinși. Dar opinia publică este de partea lor. Nu știu care din cei cinci a murit la închisoare; patru fură eliberați. Luis de Haro a cerut scuze șefului Capetelor rotunde. Această crimă, a cărei importanță mi se pare că nu a fost apreciată la justa ei valoare, a constituit începutul unei schimbări radicale a politicii engleze: Republica puritană s-a aliat cu Mazarin împotriva Spaniei.

Filip al IV-lea se schimbase și el: era un om uzat și decepționat, descoperă de-a dreptul sinistru. Tînăra lui soție îl interesase din cauza prospețimei ei, a extraordinarei ei tinereți: paisprezece ani! Portretul pe care Velázquez l-a făcut Marianei, astăzi expus la Luvru, este, ca de obicei, revelator. El ne înfățișează o tînără femeie posacă, ursuză, lipsită de orice maiestate. Ea era incapabilă să șteargă amintirea fiicei bearnezului. Regele se îndepărtează de ea destul de repede. În corespondența sa cu Maica Maria, el o numește pe Mariana „nepoata sa"; se pare că, în adevăr, el avea pentru ea sentimentele unui unchi pentru nepoata sa. Și totuși e soția lui. El nu pare a fi de loc jenat. Toată

această aberație este demnă de milă. El dorea un fiu. În 1651, se născu o fetiță, Marguerita, care de asemenea poate fi văzută la Luvru, pictată de Velázquez. Naș a fost infanta Maria-Tereza. Aceasta, în timpul ceremoniilor botezului, care au fost grandioase, și-a scos mînușa și a lăsat să-i cadă o brățară cu diamante. O doamnă o ridică și o întinse prințesei: Maria-Tereza, destul de disprețuitor, îi făcu semn că poate păstra bijuteria. Pentru ea, din acel moment era de neatins.

Îndelungata absență a Maestrului nu se poate justifica decît prin dorința sa de a mai *trăi* în Italia. Dar, în 1657, cînd va voi să se întoarcă la Neapole, la Florența, la Roma, „în scopul de a angaja pictori de fresce", regele va refuza categoric să-l lase să plece.

Totuși, situația care i-a fost creată la Curte, începînd din 1652, este diferită de cea pe care o avea înaintea celei de a doua călătorii în Italia. La Roma, talentul său fusese recunoscut, onorat. Cazul lui Velázquez nu este unic. Cîți oameni mari, ignorați, neînțeleși în propria lor țară, nu și-au găsit gloria în străinătate! Sevillanul iese definitiv din rîndul bărbierilor după ce a solicitat funcția de *aposentador mayor*, adică mare furier al palatului.

S-a produs o ușoară confuzie în spiritul cîtorva istorici în urma unei interpretări eronate a cuvîntului *aposentador*, derivînd din *aposento* care înseamnă locuință. *Aposentador mayor* se poate traduce prin mare mareșal intendent sau mareșal intendent șef al palatului, dar nu, așa cum s-a tradus întotdeauna, prin mare mareșal al palatului, mare mareșal, sau mareșal al palatului. Astfel de titluri — inexistente la Curtea lui Filip al IV-lea — nu corespund din nefericire nici rangului, nici atribuțiilor care vor fi fost conferite lui Velázquez. Circumstanțele numirii sale merită să fie relatate exact.

Funcția aceasta a fost vacantă timp de opt luni după întoarcerea Maestrului, titularul, Pedro de Torres, fiind numit secretar al Camerei. Postulanții erau:

Gaspar de Fuensalida, mare cerar și fiul grefierului despre care am mai vorbit. Trebuie să precizăm că acești Fuensalida n-au nimic comun cu conții de Fuensalida, de veche origine castillană;

Francisco Rojas, furier al prințului;

Simón Rodríguez, cel mai vechi funcționar de la Serviciul cazării palatului;

Alonso Carbonel, contramaestru principal și furier adjunct;

José Nieto, scutier și furier al Casei reginei; în sfîrșit

Diego Vélazquez care, într-o cerere adresată monarhului, amintește respectuos *„că el lucrează de mulți ani la ornamentarea și aranjarea locuinței Maiestății Sale cu o grijă și o siguranță de care Maiestatea Sa și-a putut da seama, astfel că o roagă pe Maiestatea Sa să binevoiască a-i acorda această funcție, care ar cadra perfect cu spiritul și ocupațiile sale"*[1].

Candidaturile au fost examinate de marii maeștri de la *Bureo*, majordomi ai Maiestății Sale, a căror nume sînt următoarele: marchizii de Ariza și de Povar; conții de Isinguién, de Barajas, de Montalbán și de Puñonrostro. Acești gentilomi și-au fixat alegerea. Marchizul de Ariza a propus, în ordinea preferențială pe Fuensalida, Rojas, Rodríguez și Carbonel; pentru acest personaj a cărui prostie egalează lipsa de valoare, Velázquez nici un exista. Celălalt marchiz era de părere ca locul să fie încredințat lui Rojas sau lui Fuensalida; dacă nu, lui Velázquez sau lui Nieto (citez tot în ordinea preferențială!); contele de Isinguién

[1] C.F. Zarco del Valle: *Colección de documentos inéditos para la historia de España*. Deci Velázquez este acela care a solicitat locul. Era o funcție rîvnită, deoarece candidatul unui clan puternic putea să realizeze în această funcție combinații fructuoase. Velázquez era, din acest punct de vedere, inutilizabil, toți o știau (n.a.).

propunea pe Fuensalida, Rodríguez, Carbonel și la urmă pe Velázquez; contele de Montalbán pe Carbonel, Velázquez, Fuensalida sau Rodríguez; contele de Puñonrostro hotărîse: Rojas, Carbonel, Fuensalida sau Velázquez; contele de Barajas îl desemna pe Fuensalida, Carbonel, și la sfîrșit pe Velázquez. Aparent, acestor nobili domni nu le plăceau prea mult Artele Frumoase. Totuși, regele îl numi pe pictorul său. Era, ne spune Michelet, un monarh *„sensibil la mișcarea artistică care se desfășura în timpul domniei sale, era regele lui Calderón, regele lui Velázquez...“*[1].

S-a exagerat semnificația unei bunăvoințe acordată de monarh împotriva avizului celor din *Bureo*. Este greu să se pretindă că alegerea lui Filip al IV-lea a fost aceea a unui mecena. Nu ne putem închipui că Fuensalida, Rojas, Rodríguez sau Carbonel ar fi putut să treacă înaintea lui Velázquez. Maestrul îl servea cu credință de aproape treizeci de ani! Este un gest de simplă și firească decență desemnîndu-l pe cel mai bun slujitor, cel care era la o distanță foarte mare de toți ceilalți, cel mai calificat dintre postulanți, printre care figura un candidat „care nu cunoștea cifrele“, și fără îndoială de-abia cunoștea literele. Atitudinea *Bureo*-ului pare inexplicabilă. Ea este într-un anumit sens destul de logică. Nimeni la palat nu putea ignora succesul strălucit pe care maestrul îl repurtase în Italia. Barajul marchizilor și al conților perfect concertat nu era stabilit numai spre a-l împiedica pe Velázquez să ajungă la un post unde putea deveni supărător. Ne aflăm, evident, în prezența unei manifestări a oamenilor sus-puși împotriva ambițiilor nobiliare ale pictorului, ambiții care erau cunoscute.

În toate timpurile și în toate țările, imbecilii parveniți socotesc primejdioase talentul și meritul: adică superioritatea. Astăzi, nu-i mai cunoaștem pe acești marchizi și conți decît datorită ridico-

---

[1] Cf. J. Michelet: *Histoire de France*, Paris, 1876, t. XIV (n.a.).

lului și meschinăriei spiritelor lor. Ei n-aveau decît un singur mijloc spre a-și dovedi superioritatea față de Velázquez: să susțină împotriva lui un analfabet; ca unul dintre cei cinci protejați ai demnitarilor *Bureo*-ului să treacă înaintea academicianului de la San Luca, și acesta din urmă să fie oprit în drumul său spre Santiago. Iată ce doreau ei.

Se afirmă că funcția de furier era acordată unor „înalte personaje". Predecesorul Maestrului, Pedro de Torres, și candidații propuși de intriganții de la *Bureo* nu erau nici pe departe „personaje înalte"! Rămîne deci că regele l-a ales pe pictorul său împotriva avizului unanim al nobilimii birocratice. Trebuie să-i recunoaștem acest merit.

La 1 martie 1652, Velázquez depune jurămîntul de rigoare în fața contelui de Montalbán, decan al majordomilor palatului. De acum înainte, el este, nu un personaj „mare", ci respectabil. El poate, în anumite împrejurări, să țină piept *Bureo*-ului. Dispune de o casă în incinta Alcazarului, *Casa del Tesoro*, de servitori, de subordonați, de o trăsură; salariul său anual se ridică la trei mii de ducați. E posibil ca biografii lui Velázquez care vorbesc despre amabila sa nepăsare să fi uitat să se informeze despre noile ocupații ale aceluia a cărei istorie pretind că o scriu. Obligațiile funcției de mare furier erau foarte acaparatoare, rutiniere, deseori tiranice și, în anumite împrejurări, zdrobitoare. Se vede că de atîta nepăsare și hoinăreală, Velázquez a murit trudind din greu.

Maestrul trebuia să organizeze deplasările Maiestății Sale. El îl preceda pe rege, îi pregătea apartamentele, pe cele ale familiei regale și ale suitei. Probabil că el era ajutat în această sarcină de marii scutieri. Această funcție, în 1530 îi aducea lui Francisc de Borgia, marchiz de Lombay, viitor duce de Gandia, cincisprezece mii de ducați pe an.

Pe lîngă aceasta Diego Velázquez avea și responsabilitatea ornamentării și decorării palatului. El veghea la buna întreținere a apartamentelor, saloanelor, magaziilor, corpului de gardă, curții etc.

Atribuțiile sale cuprindeau și luminatul și încălzitul tuturor camerelor și dependințelor, ceea ce, iarna, nu era o atribuție ușoară. Cu ocazia unei recepții sau a unei ceremonii oficiale, care nu erau de loc rare, el era mai întîi șef decorator, regizor, cum s-ar spune. Apoi el aducea la cunoștință celor interesați locul fixat de protocol. La această Curte, unde eticheta era suverană, o asemenea misiune era una dintre cele mai ingrate care puteau exista. Maestrul nu hotăra nimic. El executa ordinele, potrivit regulilor etichetei; totuși, el putea să-și facă un dușman de moarte dintr-un *vidame*[1] care s-ar fi considerat prost plasat la un foc de artificii. În rest situația lui era foarte falsă; nefiind recunoscut ca nobil, el se găsea deseori într-o stare de inferioritate care, pentru un altul, ar fi fost foarte neplăcută. Însă noblețea sa naturală impunea.

Noul furier își îndeplinea obligațiile în mod cinstit, scrupulos. „*El dictează ordine*, ne spune Picón, *privind curățenia curților și a culoarelor, suprimă o gardă neagră care trebuie să vegheze lîngă camera reginei, scrie rapoarte precizînd atribuțiile gestionarilor din administrația palatului și ale personalului de serviciu de la latrine*". Tot el! Villaamil adaugă: „*El pierde mult timp supraveghind aprovizionarea palatului cu lemne, cu rogojini, interesîndu-se de paturile servitorilor, soldaților, valeților și măturătorilor... Și pierde și mai mult timp făcînd pe plasatorul în balcoanele din Plaza Mayor și în palatele regale, sau rezolvînd numeroase probleme întotdeauna plictisitoare, iar cîteodată și dificile*".

Ceea ce știm despre mentalitatea celor din *Bureo* ne îngăduie să reflectăm la faptul că sub pașii săi capcanele erau probabil foarte bine plasate. Cînd ne gîndim că acest spirit superior ne-ar fi putut da douăzeci de capodopere în loc să-și bată capul cu tot felul de tapițeri, plăpumari, măturători și hornari, ni se strînge inima. Totuși, el găsește timp să și picteze.

[1] Funcționar care înlocuia pe episcop în funcții juridice sau militare (n.t.).

El îl pictează de trei sau de patru ori pe Filip al IV-lea, pe regina Mariana, pe infanta Marguerita, pe infanta Maria Tereza și o dată pe prințul Filip-Prosper, care a murit la puțin timp după aceea. Minunatul portret al sărmanului infante se află la Viena. Cel al reginei Mariana a intrat la Luvru în 1941 ca urmare a unui schimb. Printre alte lucruri Muzeul Prado a primit o minune a sculpturii iberice, faimoasa *Doña de Elche* (secolul V î.e.n.) pe care arheologul Pierre Paris a lăsat-o prin testament Muzeului Luvru.

Ultimele portrete ale regelui (cam prin 1656) sînt busturi. Unul este la Prado, celălalt la National Gallery. Fără îndoială că Maestrul l-a pictat pe rege și pe Mariana mai mult din obligație decît din plăcere. Ca toți marii muncitori, el are simțul datoriei, al misiunii. El îl servește pe rege din toată inima, cu toată voința sa, cu tot geniul său. Mai mult ca sigur că nu se gîndește să-l judece! El este însăși conștiința artei sale. De cîte ori am citit că Velázquez nu-și termina tablourile? Cunoaște oare cineva în această lume vreo operă care să fie într-adevăr terminată? Știm cu toții că nu putem sfîrși ceea ce am întreprins. Cel puțin să fi întreprins ceva. De altfel, după anumite convenții picturale, pînzele lui Cézanne, Renoir, Manet etc., ar putea părea neterminate. Opera lui Velázquez cu toate invențiile sale, cu structura ei seacă, cu profețiile sale refractare, cu peisajele sale care sînt niște portrete și cu portretele care sînt niște caractere, va rămîne în mod sigur printre cele mai terminate.

Să privim ultimele două portrete ale lui Filip al IV-lea: credem că vedem sfîrșitul unui rege, iar Maestrul a pictat sfîrșitul unui om și sfîrșitul unei lumi. Degenerescența casei de Austria este scrisă pe această figură răvășită a cărei impasibilitate voită este anihilată de panica ce se citește în privire. Teama de moarte e cea care-l chinuiește pe monarh. Velázquez îl preceda la Escurial unde regele se retrăgea printre umbrele celor care conferiseră Spaniei o putere pierdută pentru totdeauna. El

ordonă să se termine construirea Pantheonului regilor (1654), situat sub masa din altar, pentru ca liturghia să fie rostită în fiecare zi deasupra cenușii defuncților. Această criptă octogonală ar fi putut avea grandoare. A fost însă supraîncărcată cu marmură roșiatică, cu bronz aurit de cel mai deplorabil efect.

„*Corpul împăratului*, scrie suveranul venerabilei Maria, *este intact, cu toate că el este mort de nouăzeci și șase de ani. Această conservare arată că Dumnezeu a vrut să-i răsplătească eforturile pe care le-a făcut pentru credință în timpul vieții. Acest spectacol m-a reconfortat, mai ales cînd privirea mi s-a oprit pe locul unde mă voi odihni și eu la rîndul meu, atunci cînd Dumnezeu mă va chema lîngă el*".

Este de mirare faptul că lui Filip al IV-lea nu i-a venit în minte să ceară să se organizeze o repetiție generală a propriilor sale funeralii, așa cum făcuse străbunicul său, ceea ce i-ar fi dat mult de lucru lui Velázquez. La Escurial „Mareșalul" pregătea apartamentele lui Filip al II-lea. Din pat, printr-o fereastră care dădea spre masa din altar, regele putea urmări serviciul religios, ca și Carol Quintul la Yuste. Probabil că în această cameră se mai găseau încă acuarele ale lui Dürer, *Cele șapte păcate capitale* și alte opere ale lui Bosch pe care suprarealiștii noștri se înverșunează să le plagieze. Monarhul e chinuit de remușcări. Fiicele lui mor una după alta. În sfîrșit, în noiembrie 1657, astrologii și ghicitorii palatului prezic că infantele Filip-Prosper, care tocmai se născuse, va fi un mare prinț. Este botezat cu apă din Iordan. Va muri la 1 noiembrie 1661.

„*Susține-mă, maică Maria*, scrie regele disperat sfintei femei, *ajută-mă ca prin rugăciunile tale să potolesc mînia lui Dumnezeu... O, maică Maria, dacă aș fi avut forța să-ți urmez sfaturile, acum, fără îndoială, nu aș fi în starea în care mă găsesc...*"

Într-un *post-scriptum* al aceleiași scrisori, regele, exultînd de bucurie, anunță venerabilei nașterea unui alt moștenitor. Este vorba de Carlos, idiotul:

Michelet vede în el „un adevărat spaniol". Probabil că el nu cunoștea mulți „spanioli adevărați".

De cîte ori are posibilitatea, Velázquez pleacă de la Retiro și vine să lucreze la Alcazar. În 1656, la sfîrșitul verii, el termină un instantaneu etern — este poate un cuvînt prea pretențios într-o epocă în care civilizația noastră poate dispare în douăzeci și cinci de minute — *Meninele*. Numeroși scriitori de toate națiile au făcut asupra acestui tablou dizertații remarcabile. Voi încerca să vorbesc cît mai puțin stîngaci posibil despre o operă care l-a făcut pe Manet să spună că Maestrul era „pictorul pictorilor" *(Scrisoare adresată lui Fantin Latour)*. Tabloul nu reprezintă atelierul lui Velázquez, ci o cameră din apartamentele prințului ce dădea spre o curte a palatului Alcazar. Maestrul, în fața unei pînze mari, așezată oblic, se uită la spectator. Se presupune că el se uită la rege și la regină, care se găsesc în locul nostru, și a căror imagine se vede reflectată în oglinda din fund, lipită de perete. În centrul compoziției este infanta Marguerita, în crinolină de satin argintiu. O menină sau o domnișoară de onoare, este îngenunchiată în fața ei; pe o tavă de aur, ea întinde Margueritei o mică ceașcă de teracotă roșie, pe care doamnele spaniole obișnuiau să le sfărîme în dinți: ele înghițeau conținutul cești, ceașca însăși și uneori și farfurioara. Infanta întoarce capul. Velázquez pictează o *ceremonie* descrisă de doamna Motteville în cartea sa: *Memorii pentru a servi la o istorie a Anei de Austria, soția lui Ludovic al XIII-lea:*
„Atunci cînd infantei îi e sete, o menină prezintă îngenunchind o tavă unei doamne de onoare care ia paharul și-l prezintă, îngenunchind la rîndul ei, în timp ce o altă doamnă de onoare, tot îngenunchiată, așteaptă pentru a oferi șervetul".
Aici nu este decît o altă domnișoară de onoare pe cale să schițeze o reverență în spatele Margueritei. În saptele acestei a doua menine, se zăresc doi servitori; în fund, în cadrul unei uși, un om trage

o draperie; în prim-plan un dulău, un pitic și o pitică monstruoasă. Velázquez a înfățișat zece persoane, un câine și pe el însuși.
Cunoaștem identitatea tuturor personajelor tabloului. Grațioasa menină care întinde ceașca roșie este Maria Agustina Sarmiento, fiica contelui de Salvatierra, gentilom al Curții și membru al Consiliului de Război. Ea s-a căsătorit, în 1659, precizează Pantorba, cu contele de Barajas. A doua menină este Isabela de Velasco, fiica lui Bernardino de Velasco, conte de Fuensalida, și a contesei de Colmenares. Pitica monstruoasă, Marie-Barbola sau Barbara, este nemțoaică. Piticul, Nicolas Portosato, un italian în serviciul reginei, nu este un personaj lipsit de importanță: i s-a conferit particula de noblețe *don;* unele dintre aceste deșeuri umane reveneau în țara lor după ce făcuseră avere. Guvernanta, Marcela de Ulloa, foarte clasică și bineînțeles văduvă, stă lîngă scutierul Ruiz de Azcona. În sfîrșit, personajul care trage draperia nu este altul decît José Nieto, ex-rival al lui Velázquez în cursa pentru „mareșalat". El se numea Nieto Velázquez și probabil că era rudă cu Maestrul. Acest tablou a purtat mai întîi titlul *La Familia.*

Examenul superficial al operei ne face să ne îndoim de bunul nostru simț: printre aceste personaje o căutăm pe infanta Maria Tereza. Ea nu se află acolo și totuși parcă avem halucinații. Ea se află în spatele pînzei, va apare... dar ea nu apare. Ea nu face parte din *La Familia.* Și trebuie să explicăm de ce.
Un singur critic, intrigat de absența anormală a nepoatei lui Henric al IV-lea pe celebra pînză, a dat o explicație, după părerea mea, incompletă. Criticul se numește F.X. Sánchez Cantón. Bazîndu-se pe o corespondență și pe cronici ale epocii, Sánchez Cantón crede că Maria-Tereza nu era în relații bune cu părinții ei în urma *„unei atitudini*

personale de opoziție în legătură cu mersul dezastruos al afacerilor publice".

Avem certitudinea absolută că nu era vorba numai de „afaceri publice", ci și de chestiuni *personale* ale viitoarei regine a Franței care, de puțin timp, se opunea în mod deschis reginei, mama ei vitregă. Mariana era la Madrid reprezentanta Habsburgilor de Austria. Ea nu înceta să se opună unei împăcări între curțile Spaniei și Franței: în legătură cu această problemă, intrigile sale sînt nenumărate. Totuși, în ciuda puterii agenților partidului austriac multe spirite raționale se gîndeau, în Franța ca și în Spania, că cele două națiuni erau interesate să se unească. Absurditatea, inutilitatea războaielor-sinucideri din Europa barocă deveneau atît de evidente, încît unii începeau să înțeleagă sensul *Lăncilor*. Cele două țări erau epuizate. Franța de-abia ieșise din Fronda prinților și mizeria era tot atît de mare în Normandia sau Champagne, ca și în Castilla sau Aragon. În Franța, „*era*, scrie Auguste Bailly[1], *o confuzie tragică și prea adeseori o agitație ridicolă, o discordie perpetuă între frondiști, șefii care se trădau, se combăteau pe ascuns, se pălmuiau în public; viața era din ce în ce mai scumpă, din ce în ce mai precară; carnea, pîinea, toate produsele de larg consum atingeau prețuri încă necunoscute. Cum să te aprovizionezi? Pe pămîntul Franței nu mai existau culturi: soldații jefuiau și pustiau totul... Din Normandia, din Brie, din Beauce, soseau în cete zdrențuite nenorociți alungați de pe cîmpurile lor, din colibele lor; fără adăpost, ei ajungeau la Paris. Pe această hoardă flămîndă contau prinții pentru a face revoluție: burghezii tremurau*".

La începutul verii anului 1656, în momentul în care Velázquez pictează *La Familia*, Mazarin trimite la Madrid un ambasador extraordinar, Hugues de Lionne, unul din cei mai buni diplomați care au servit vreodată Franța. Această solie are un caracter secret; Lionne este găzduit la palatul Retiro — Velázquez a trebuit să-i pegătească apar-

[1] C.F. Auguste Bailly: *Mazarin*, Paris, 1954 (n.a.).

tamentele — iar pe Maria Tereza o interesează desigur foarte mult întrevederile ambasadorului francez cu Haro. Se pare că se poate vorbi, de pe acum, de adevărate negocieri: Haro obținuse ca, în principiu, Catalonia, fără Roussillon, să fie înapoiată Spaniei. De altfel Catalonia era un fel de Alsacia-Lorena a secolului al XVIII-lea, iar catalanii nu doreau să fie nici spanioli, nici francezi, ci catalani. Într-o zi deci, Lionne, în timp ce discuta cu Haro, observă pe pieptul succesorului lui Olivares o medalie de aur cu efigia Mariei-Tereza, pe care *valido* o face să sclipească, în mod neglijent, în ochii ambasadorului care surîde. A înțeles perfect:

„Ah! spuse el lui Luis de Haro, dacă maiestatea-sa ar consimți să dea stăpînului meu originalul acestui frumos profil de medalie, cred că pacea dintre națiunile noastre s-ar încheia foarte repede".

Hume remarcă: *„În absența unui moștenitor masculin, lui Filip al IV-lea îi era imposibil să acorde regelui Franței mîna Mariei-Tereza. Totuși, ideea plutea în aer, și de nenumărate ori, gazetarii din Madrid discutaseră posibilitatea de a se pregăti, ca gaj al păcii între cele două țări, o unire de acest gen".*

Nici Filip al IV-lea, nici Mariana mai ales, alarmată de vizita lui Lionne, nu voiau să audă vorbindu-se de o astfel de căsătorie. Maria-Tereza, care avea optsprezece ani, dorea cu ardoare să se căsătorească cu tînărul Ludovic, care era cea mai bună „partidă" din univers. Conflictul între infantă și părinții ei a avut un caracter foarte dur. Iată de ce Maria-Tereza nu figurează în *La Familia*.

În *Meninele*, umbra a încetat să mai lupte cu lumina: sonoritățile, acordurile atenuate sînt totuși somptuoase; pictorii venețieni și Rembrandt sînt egalați prin mijloace de o probitate, de o simplitate care încîntă. Opera este tot atît de prețioasă pentru istoric, ca și pentru amatorul de artă: ea ne restituie atmosfera palatului, misterioasă,

obsedantă. În prim-plan, doi monștrii, *don* Nicolas și Marie-Barbola, și un cîine. Gîndul ne duce la cîinele lui Faust, și trebuie să mărturisim că apariția fantomatică a suveranilor în oglindă, pitica, nebunul, atitudinea personajelor și a pictorului însuși sînt destul de faustiene. *El aposentador* Velázquez, ca un *adevărat* cubist, a reușit să încadreze într-un cub magic curtea lui Filip al IV-lea și o perioadă a secolului său.

„*Unde este tabloul?*" întreba Théophile Gautier. Tabloul nu există; există o curte vrăjită și fără îndoială amăgitoare, în ciuda *Burco*-ului, rîndașilor de la bucătărie, măturătorilor: o lume fantastică. Alcazar a fost mai puternic decît Italia: Maestrul s-a reîntors acolo pentru a trăi și muri. Unul dintre cei mai buni scriitori spanioli, romancierul Manuel Halcón, îmi spunea: „*Nu vreau să jignesc pe Buero Vallejo, dar părerea mea este că Velázquez a fost un slujitor al Curții, conformist, care, înclinîndu-se în fața monarhului, realiza actul cel mai liberal care-i era îngăduit să-l îndeplinească în acele timpuri întunecate. Pentru Velázquez ceea ce-l apropia mai mult de libertate era să poată intra și ieși din Alcazar; era preferabil să intre: strada era o adevărată capcană*". Vorbind despre conformismul lui Velázquez, Halcón, firește, se gîndește la slujitor și nu la artist, la viața cotidiană de la Alcazar și nu la creația artistică. Ceea ce spune el constituie o mică replică dată piesei de teatru a lui Buero Vallejo intitulată *Meninele*, aflată pe afișele Teatrului Național (Español) din Madrid. În decembrie 1960, înainte de a vedea tiparul, am descoperit, mărturisesc nu fără uimire, că piesa lui Buero era certată cu adevărul istoric. Ne este înfățișat un Velázquez în rebeliune deschisă; se insinuează că ar fi fost îndrăgostit de confidenta sa, infanta Maria-Tereza; îl auzim pe Filip al IV-lea numindu-și pictorul *Cudon;* îl vedem pe monarh prezidînd un tribunal inchizitorial, cu un părinte dominican și în prezența Mariei-Tereza etc. Decorurile sînt destul de frumoase.

V. UN BOTEZ ȘI UN ATELIER

Nu mai cunoaștem, nu mai putem vedea o operă de artă. Muzeele sînt necropole luxoase, unde tablourile și statuile sînt îngrămădite și întreținute la o temperatură constantă și agreabilă. Țîșnim dintr-un automobil și iată-ne în mijlocul turmei, cîte-o dată sub îndrumarea unui ghid: el ne cere biletele și imediat începe să recite. Să nu se uite bacșișul. Vedem cîte trei sute, patru sute cincizeci de capodopere pe oră. Numai un singur tablou, dintre cele care defilează în fața noastră, ca la cinema, ar merita să fie examinat timp de mai multe zile. Haideți. „Nu vii, dragă?" Înnebuniți, gonim de la primitivi la Renaștere. Flamanzii îi trecem în pas de gimnastică și ajungem la baroc: iată ieșirea. Mergem să bem ceva. Să fie clar, o dată pentru totdeauna: sîntem niște nenorociți.
Fiecare tablou al unui mare maestru — și în special cel pe care-l vom cerceta imediat — ar necesita o sală proprie, sau cel puțin un perete, un spațiu, o lumină, o așezare analogă cu cea de care beneficiează *Meninele* la Prado.

În 1657, Velázquez, care dorea să se reîntoarcă în Italia, este obligat să rămînă la Madrid. Chiar dacă a fost dezamăgit, el nu a lăsat să se întrevadă nimic. Ultimele luni ale acelui an au fost foarte grele pentru furier, care a trebuit să pregă-

tească ceremoniile botezului infantelui Filip-Prosper, și putem fi siguri că ziua de joi 13 decembrie a fost pentru Maestru o zi groaznică. Palatul Retiro fusese decorat „splendid", ne spune Barrionuevo:

„Trei mari baldachine au fost ridicate. Alături de cabinetul închis al regelui era un pat somptuos, și la doi pași depărtare o estradă și un triunghi de argint pe care fuseseră așezate, în afara cristelniței Sfîntului Domingo, șase mari recipiente de argint umplute cu cărbuni aprinși și care erau alimentate mereu pentru a ridica temperatura pînă ce se obțînu ambianța unei sere calde. Erau și candelabre ale căror lumînări, arzînd, parfumau divin atmosfera. Ceremonia începu puțin după oara două..."

Totul fusese aranjat cu minuțiozitate. Ducele de Alba purta scutecele, pocalul cu împărtășanie, Medina de las Torres prosoapele, marchizul de Priego sfeșnicul, contele de Oñate marțipanul, un fel de turtă mare pe care arhiepiscopul de Toledo, cardinalul Borgia, primatul Spaniei trebuia s-o rupă după miruire. În acel moment totul luă o întorsătură dramatică. Protocolul cerea ca marțipanul să fie înmînat de conte ducelui de Bejar. O scară se dărîmă sub greutatea mulțimii: urmă un fel de panică și ducele de Bejar dispăru în tumult. Fără îndoială că furierul și alți cîțiva fură trimiși în căutarea lui, dar în zadar, Bejar era de negăsit. În acest timp, Oñate se debarasă de marțipan care rămase în brațele contelui de Puñonrostro, prim-șambelan, cel care preferase lui Velázquez pe Rojas, Carbonel și pe Fuensalida. Orele treceau. Cardinalul Borgia, asistat de marele inchizitor Diego de Arce și de episcopul de Sigüenza, începuse, pe estradă, să dea semne de nerăbdare. Regele ordonă ca ducele de Frías, mare conetabil de Castilla, care nu purta nimic, să ia marțipanul. Puñonrostro se grăbi să transmită acest ordin Grandelui de Spania:

„Comunicați-maiestății-sale, replică Frías, că conetabilii de Castilla au rang prea mare pentru a servi drept simpli figuranți!"

Peste două zile, Marele Conetabil era arestat și surghiunit.
Puțin timp după această întîmplare, Velázquez fu nevoit să intervină în alt conflict care opuse, pentru chestiuni de onoare și de prioritate, pe anumiți servitori, mai ales pe rîndașii de la bucătărie și pe cei din garda palatului. Cearta izbucni la bucătării și degeneră rapid într-o bătaie în toată regula. Au fost ridicați douăzeci de morți și tot atîția răniți. Cei teferi se regăsiră cu toții în închisoarea Atocha.

Cu puțin timp înainte de izbucnirea dramei marțipanului și a marii bătăi de la bucătărie, Velázquez crease *Torcătoarele*, o operă care este în perfect contrast cu palatul cubist. Mulți socotesc că acest tablou este superior tabloului *La Familia*. Ortega y Gasset declarase că în acest tablou, Maestrul reprezentase în mod evident Parcele; urmă o polemică dulce-acrișoară care nu prezintă un interes prea mare. Mărturisesc că am privit de multe ori *Torcătoarele* fără să descopăr pe Clotho, Lachesis și Atropos. Sensul mitologic al tabloului îmi scapă. Am privit poate greșit, totuși, mi s-a părut că aveam sub ochi atelierul unei manufacturi de tapițerie. Nici urmă de fiice ale Destinului, dar, în schimb, cinci muncitoare în toiul lucrului, într-o atmosferă încărcată și sumbră. În fund, în fața unei tapițerii reprezentînd pe Junona și Minerva, apar trei vizitatoare luminate de o imensă rază de soare. În realitate, sîntem pe pragul atelierului micii manufacturi a Sfintei Isabela, condusă de un oarecare José Alvarez. Este un prieten și protejat al lui Nieto Velázquez, cel care trage draperia în *Meninele*. Fără îndoială că marele furier a vizitat deseori acest atelier pentru a supraveghea vreo comandă sau restaurarea vreunei tapițerii. El a fost sedus de culoarea, lumina, grația și vioiciunea acestor fete. Atitudinea tinerei lucrătoare din dreapta, pe care o vedem din spate, este de o eleganță,

de o veridicitate extraordinară. Profilul ei amintește pe cel al lui *Venus la oglindă*. Și astfel, Maestrul a fixat, pe pînza sa, un alt instantaneu[1]. Opera — ca și *La Familia* — a suferit mult din cauza flăcărilor în timpul incendiului de la Alcazar; dar *Torcătoarele*, după cum se spune, au fost restaurate în condiții destul de puțin fericite, mai ales pe părțile laterale. Restaurarea operelor de artă este o adevărată știință. Ce multe capodopere au fost masacrate: *Cina cea de taină* de Leonardo da Vinci, *Indiferentul* de Watteau și atîtea altele.

În realitate, *Torcătoarele* sînt mai mult o frescă decît un tablou de gen și atît de vie încît ai impresia netă că vezi în prim-plan învîrtindu-se roata vîrtelniței. De altfel, într-o parte a frescelor plafonului Capelei Sixtine, a putut fi regăsit desenul general al tabloului *Hilanderas*.
Sîntem destul de departe de Parce, dar foarte aproape de *Vînzătorul de apă*, de bucătăria Martei și de băiețașul care întoarce privirile de la oul pe care-l rîvnește. Nu cred că e o simplă întîmplare faptul că Velázquez a înfățișat munca. Trebuie să fim atenți în această privință: această reprezentare a cinci femei din popor constituia, în acea vreme, ceva mult mai neobișnuit decît nudul lui Venus. Nici un artist nu se interesa de reprezentarea unei meserii manuale. Să pictezi muncitori! Femei care nici măcar nu sînt încălțate! Ce idee ciudată, care putea, unora, să le pară suspectă.
Torcătoarele, în ciuda flăcărilor din 1734, au păstrat o strălucire și o măreție care egalează pe

[1] Primul proprietar al *Torcătoarelor* a fost un administrator al casei regale: Pedro de Arce; tabloul figurează într-un inventar al bunurilor sale întocmit la data de 24 octombrie 1664. În 1865, Emile și Isaac Péreire au cumpărat o schiță a *Torcătoarelor* provenind dintr-o colecție madrilenă. Această schiță a dispărut și rămîne să fie descoperită (n.a.).

cele mai frumoase pînze ale lui Tițian, Tintoretto, Veronese. Opera relevă un spirit îndrăzneț, lipsit de prejudecăți și un suflet de o mare sensiblitate. *Dantelăreasa* lui Vermeer nu are un caracter „social". Opera lui Velázquez, care nu este o interpretare simbolică a muncii, ci reprezentarea muncii, nu are nici un raport cu moda, ci se leagă de o foarte veche tradiție. Va trebui să treacă mai mult de un secol și jumătate pentru ca un artist să înfățișeze primul accident de muncă: un muncitor însîngerat purtat de tovarășii lui. E vorba de Goya.

Ni se spune că Velázquez era un ambițios. În ascensiunea sa foarte lentă spre crucea ornată cu flori de crini nu remarcăm nimic care ar putea semăna cu o ambiție nelegitimă. Intrigile, cabalele meschine, nedreptățile au fost numeroase: el le-a fost întotdeauna victimă. Dacă Maestrul ar fi fost un ambițios, nu l-ar fi reprezentat pe Menip, filozof grec al școlii cinicilor — o altă sfidare! — sub trăsăturile unui sclav eliberat, pe Esop și cinci muncitoare. Ar fi pictat cîțiva duci și o duzină de prelați favoriți ai regelui. Într-o lucrare, de altfel foarte apreciată, s-a scris că ascensiunea la Curte a Maestrului *„presupune mai mult geniul intrigei și al științei alcovului decît cel al culorilor și al desenului"*[1]. Asta înseamnă să exprimi în mod foarte exact contrariul adevărului.

Portretul său din *Menine* ne arată un om încă tînăr, solid. În priviri surprindem un fel de oboseală. Totuși, nimeni nu poate crede că acest om este atît de aproape de moarte.

Acum să-l urmărim pe Maestru de-a lungul celei mai penibile încercări din viața sa, în care mîndria, amorul său propriu vor fi adînc rănite. Acest mare geniu natural și poate supranatural va înfrunta o lume care se îndreaptă spre prăpastie,

---

[1] Cf. J. Dupont și F. Mathey: *Marile secole ale picturii: al XVII-lea*, Geneva, 1951 (n.a.).

a cărei jalnică descompunere poate să-i explice orbirea: nobilimea Curții și mai ales Consiliul Ordinelor Cavaleriei. Lupta pentru Crucea Roșie de Santiago va dura de la 12 iunie 1658 pînă la 28 noiembrie 1659. Don Diego Velázquez va muri nouă luni mai tîrziu.

Aș vrea, în legătură cu aceasta, să citez un text scurt, extras dintr-o lucrare oarecum clasică în Franța: *Pictura în Europa secolului al XVII-lea*, scrisă de Louis Gillet.

„*Velázquez*, scrie Gillet, *este promovat pictor al regelui (1624). Din această zi, în ciuda cabalelor neputincioase, soarta nu încetează să-i surîdă. Ușier al Camerii în 1627, ofițer de garderobă în 1634*[1], *valet în 1643, aposentador sau Mare Mareșal al Palatului în 1652, cavaler de Santiago în 1659, nici o oprire, nici o eclipsă în constanța favorurilor.*"

Acest text rezumă zeci de alte lucrări scrise pe același ton. Am văzut ce trebuie să înțelegem prin „favoruri constante". Dar asta nu e totul.

[1] A fost uitată bagheta de alguazil. În iunie 1636, Sir Walter Aston, ambasadorul Angliei, face o dare de seamă la Londra despre inaugurarea palatului Buen Retiro și a unei reprezentații teatrale care se desfășura pe trei scene diferite „*luminate într-un mod atît de ingenios și atît de nou*, scrie el, *încît aș fi foarte tentat să dau o descriere amănunțită*" *(Londra, Record Office, Spania, mss 38)*. Putem să ne întrebăm dacă Velázquez în această împrejurare, și chiar mai tîrziu, începînd din 1643, nu a fost cîteodată și regizor (n.a.).

CARTEA A IV-A

LINŢOLIUL DE SANTIAGO
(29 IUNIE 1658 — 6 AUGUST 1660)

...Linţoliul de purpură în care
odihnesc zeii morţi
RENAN

I. „PENTRU CA SOLICITANTUL SĂ NU MAI FIE DESCONSIDERAT..."

Unii critici au afirmat că Filip al IV-lea, după ce s-a extaziat în fața tabloului *La Familia*, a pictat el însuși pe pieptul lui Velázquez crucea de Santiago. Această legendă este recunoscută astăzi ca falsă. Se precizează că *Meninele* au fost terminate în 1656 și că decretul lui Filip al IV-lea în care îl numea pe Maestru cavaler de Santiago nu a fost semnat (la palatul Buen Retiro) decît la 12 iunie 1658. S-a conchis, uneori, că la această ultimă dată Velázquez era cavaler. Eroare. Rescriptul regal nu era decît expresia unei hotărîri de principiu. Așa cum am văzut la începutul acestei lucrări, fiecare candidat, pentru a fi primit în sînul Ordinului major de Santiago, trebuia să aducă dovada că părinții, bunicii și străbunicii săi erau nobili de sînge, că nu au exercitat niciodată vreo meserie manuală, comercială sau industrială, și că nu au împrumutat niciodată pe amanet.

La 29 iunie 1658, Maestrul a trimis lui Filip un memoriu prin care cerea ca ancheta probatorie privitoare la strămoșii lui pe linie paternă, de origine portugheză, să fie întreprinsă la Madrid și la Sevilla, „în imposibilitatea în care se găsea de a se face ancheta în Portugalia", țară cu care Spania era în stare de război. La 15 iulie, Velázquez trimise genealogia sa completă Consiliul Ordinelor, prezidat de marchizul de Tavara. Toate aceste documente sînt conservate la Arhivele Naționale

Spaniole. Consiliul Ordinelor probabil că nu a fost convins de documentația candidatului, căci, în ziua de 7 septembrie, Filip al IV-lea ordonă marchizului de Tavara să fie deschisă o anchetă asupra candidaturii pictorului său. Tavara, Juan de Estrada, Fernando de Arce, Juan de Arellano și Antonio Riaño fură desemnați ca judecători. Cavalerul Antonio de Salcedo și notarul Diego Lozano y Villamejor au fost însărcinați cu întocmirea dosarului.

A început atunci o interminabilă anchetă care a condus pe informatorii Consiliului Ordinelor la frontiera portugheză la Monterrey, Vigo, Pazos, mai ales, și la Sevilla. S-a cerut pretendentului o cauțiune de 300 ducați. Velázquez, întotdeauna acoperit cu aur, nu a putut s-o dea și atunci Gaspar de Fuensalida a fost acela care, în numele său, a depus această sumă în mîinile lui Lozano.

Salcedo și notarul au audiat direct sau au pus să fie interogați 75 de martori în Galicia, 50 la Sevilla și 25 la Madrid. Printre martorii care, toți, au fost favorabili candidatului trebuie să citățm pe Francisco Zurbarán, Alonso Cano și Juan Carreño de Miranda, acesta din urmă de familie recunoscută ca nobilă. Grație mărturiei sale, știm că Velázquez, *noble hidalgo*, era *numit în mod curent Sevillanul*. În afară de Malpica, nici un nobil al curții nu a depus mărturie.

Mărturia lui „*Francisco Zurbarán Salazar, născut la Fuente de Cantos, Extremadura, domiciliat la Sevilla*" este scurtă. El îl cunoaște pe pretendent „*de patruzeci de ani, i-a cunoscut părinții care erau* gente muy principal[1]... *și de altfel în familia lui Velázquez existau intimi ai Inchiziției*".

Alonso Cano poartă, printre martori, numărul 84. El a depus mărturie la 23 decembrie 1658 și a jurat *in verbo sacerdotis „să spună adevărul și să păstreze secretul"*. El a afirmat „*că l-a cunoscut pe Diego Velázquez, pretendent, și pe părinții săi... pe care-i știe vechi creștini, cu sînge curat*

---

[1] Oameni de vază, în spaniolă în original (n.t.).

de orice amestec... fără să fi auzit vreodată spunîndu-se că ei ar fi suferit din partea Sfîntului Oficiu al Inchiziției vreo sancțiune oarecare, fie în public, fie în particular". Mărturia lui Gaspar de Fuensalida am relatat-o. Toți martorii au fost de acord în a declara că părinții candidatului erau *hidalgos* și că el însuși trăia onorabil, avînd în serviciul său servitori; că nu face și că niciodată nu a făcut comerț cu pictura sa, ci a pictat din ordinul maiestății-sale sau pentru propria-i plăcere.[1] Nu știm dacă Maestrul, care știa foarte bine cît valora nobilimea Curții, și care avea oarecare dreptate să fie plictisit de toate aceste cercetări și interogatorii, nu a declarat, ridicînd din umeri: „Spune-le că descind, pe linia cea mai directă, din Ascanius, fiul lui Eneas, fondatorul cetății Alba-Longa, unsprezece secole înainte de nașterea lui Isus Christos!"

Ceea ce este sigur este că prima decizie a Consiliului (26 februarie 1659) a fost negativă. Judecătorii se complăceau în a recunoaște perfecta puritate de sînge a postulantului, dar „*nu recunosc și nu vor putea recunoaște ca suficient dovedită, conform regulilor ordinului, noblețea Mariei Rodriguez, bunică pe linie paternă, și nici noblețea lui Juan Velázquez și a Catalinei de Zayas* [Juana Mexia] *bunici pe linie maternă*" ai pretendentului.

Astfel, mai mult de nouă luni după semnarea decretului regal, cu toate declarațiile favorabile ale celor o sută patruzeci și opt de martori, afirmînd că cei din familia Silva și din familia Velázquez erau în mod tradițional considerați ca *hidalgos*, calea spre Santiago este închisă Maestrului: pentru el umilința este mare. Pare evident faptul că a fost atras într-o cursă. Căci nu numai că ordinul îl respinge, dar acum se poate afirma că pretențiile sale de noblețe sînt ridicole și *că el este un oarecare*. Astfel ne apare nouă această „supremă favoare" a monarhului, acordată favo-

[1] Totuși contractul care-l lega pe Velázquez de Pacheco specifica că el era *în serviciul* maestrului său: clauză înjositoare în acea epocă (n.a.).

ritului său, care de fapt a dus la o degradare, la o jignire, pe care bîrfelile palatului nu vor întîrzia, desigur, să le facă să devină publice.

De îndată ce hotărîrea Consiliului este comunicată lui Velázquez, el se adresează regelui și îi prezintă un document care, după el, trebuia să-i convingă pe judecători. Într-adevăr, după Suárez de Urbina, secretar-jurat al Consiliului Sevillei, *„faptul de a fi scutit în capitala andaluză de un impozit pe carne, impozit numit* la blanca de la carne, *este o distincție a așa-zișilor* caballeros Hijos dalgo... *și nu era nici o altă dovadă distinctivă de noblețe în acest oraș"*.

Iată, scrisă de mîna pictorului, scrisoarea la care erau anexate actele doveditoare.

„Sire Atotputernic! — Diego de Silva Velázquez, furier al Palatului și Ajutor al Camerei maiestății-voastre, declară că a înțeles că acest Consiliu a considerat dovezile de noblețe conținute în raportul prezentat în vederea obținerii Mantiei pe care o solicită prea puțin numeroase: el ține să menționeze că fiind originar din Cetatea Sevilla, unde locuiau părinții și bunicii săi și unde nu exista o altă distincție pentru nobilii de sînge decît la blanca de la carne *așa cum reiese din mărturia prezentată; îi este deci imposibil să se prevaleze de alte acte stabilindu-i noblețea, decît cele pe care le-a înmînat pînă acum; și adaugă o nouă mărturie arătînd că pretendentul a beneficiat ca nobil de sînge, recunoscut ca și tatăl și bunicul său, de scutirea și privilegiul numitei* blanca de la carne; *și pentru a evita să se vadă aici vreo contradicție cu cele declarate de el pînă în prezent, el prezintă un act dovedind că s-a căsătorit în 1618 la Sevilla unde, cu toate că a trăit în casa tatălui său, el a cerut domiciliu cu scopul de a fi înscris în rol pentru* blanca de la carne *în timpul celor cinci ani care s-au scurs între 1618 și 1623, cînd a fost chemat de maiestatea-voastră pentru a O proslăvi și a O servi; căci primind personal această distincție pe care trei generații au avut-o în posesiune în persoana solicitantului, a tatălui și a bunicului său, considerație*

care solicită toată atenția unui atît de mare tribunal, pentru ca solicitantul să nu mai fie desconsiderat, deoarece nici el, nici ascendenții săi nu mai dețin alte titluri de noblețe decît cele pe care le-a declarat, și nici nu s-ar putea găsi la Sevilla cineva care să aibă mai multe prerogative pentru a obține Mantia militară. Rog pe Maiestatea Voastră să binevoiască a anexa prezentele documente la cele vechi spre a fi prezentate instanței, grație pe care o așteaptă din mila Maiestății Voastre Diego de Silva Velázquez."

Pentru ca solicitantul să nu mai fie desconsiderat! Înțelegem, cel puțin în parte, semnificația acestor cuvinte și, din nou, ni se strînge inima. Regele putea foarte ușor să-l cruțe pe slujitorul său — „pe prietenul său" — de orice fel de desconsiderare și de umilință. De îndată ce văzu întorsătura pe care o lua afacerea și dîndu-și seama de împotrivirea sistematică a celor din *Bureo*-ul Ordinelor, monarhul, în loc să se mulțumească să transmită Consiliului plîngerea lui Velázquez, ar fi putut să înnobileze un om pe care talentul, credința, cinstea îl înnobilaseră de treizeci și cinci de ani. Dar printr-un document datînd din 2 aprilie 1659 (al cărui original l-am văzut, original împrumutat Institutului Francez din Madrid de domnul Sánchez Belda, directorul Arhivelor Naționale Spaniole), Consiliul Ordinelor, pentru a doua oară, refuză în mod categoric să-l admită pe solicitant. Fără îndoială că nobleța lui Diego de Silva este destul de minusculă, nici mai mult nici mai puțin dovedită, de altfel, decît aceea a anumitor cavaleri. Este cert că disprețul suveran al Consiliului s-ar fi transformat imediat în acceptare dacă ar fi fost vorba nu de Velázquez ci de un prieten al maiestății-sale.

Or, atitudinea regelui în acest moment este foarte ilogică. În loc să-l înnobileze imediat pe Velázquez — Rodríguez Calderón făcut marchiz al celor Șapte-Biserici nu era decît un hoț faimos — el ceru

papei o bulă de dispensă, ceea ce era normal într-un asemenea caz, dar nu putea să modifice punctul de vedere al judecătorilor în ceea ce privește genealogia furierului.

Știm că această cerere adresată papei a fost semnată de Filip al IV-lea la 14 aprilie 1659. Ar fi interesant să cunoaștem data expedierii acestei cereri, căci Alexandru VII Chigi nu a acordat dispensa decît la 7 octombrie: succesorul lui Inocențiu al X-lea, mare prieten al artelor și constructor al colonadelor de la San Pietro, nu avea nici un motiv să întîrzie atît de mult decizia sa. Marchizul de Tavara nu putea să se declare satisfăcut și la 28 noiembrie regele sfîrși prin a face gestul care trebuia făcut de la bun început. El decernă furierului „un brevet obișnuit de noblețe". Textul acestui ultim inscript specifică:

„*Cînd i-am acordat lui don Diego de Silva Velázquez* — în sfîrșit don! — *favoarea de a-i conferi Mantia de Santiago, s-au cules informații din care s-a văzut că sus-numitul nu era nobil nici prin ascendența paternă, nici prin cea maternă, iar Sanctitatea-sa a dat dispensă pentru ca, în ciuda acestui defect, să poată primi Mantia; dar cum ar fi un mare inconvenient ca purtătorul acestei Mantii să fie considerat ca un nenobil, pentru a-l apăra* [para excusarle] *prin acest înscris, în calitate de rege și senior natural care nu recunoaște nici un superior pămîntesc, din propria mea inițiativă, din infailibila mea înțelepciune și din înălțimea puterii mele regale și absolute, îl numesc* hidalgo *pe sus-numitul* don *Diego de Silva; și, ca atare, ordon ca el să beneficieze de prerogativele, scutirile și libertățile de care pot și trebuie să se bucure ceilalți* hidalgos."

În aceeași zi de 28 noiembrie, Velázquez *onora Ordinul de Santiago*, primind Mantia din mîinile contelui de Niebla, viitor duce de Medina Sidonia. În spatele celui înnobilat se găsea martorul său, care nu era altul decît foarte orgoliosul Baltasar Barroso, marchiz de Malpica, același care refuzase să discute cu Velázquez. Citim în depoziția lui Malpica, depoziție scrisă în favoarea solicitantu-

lui în fața Consiliului Ordinelor, că marchizul se declara „tovarășul lui Velázquez", căci amîndoi erau „șefi ai administrației Construcțiilor palatului". Ceea ce dovedește că nimeni nu putea să-l cunoască pe Maestru fără a-l stima, cel puțin atunci cînd acea persoană era dotată cu o oarecare sensibilitate.

Aș vrea să insist asupra unui amănunt care îmi pare destul de impresionant: cu toate afirmațiile care s-ar vrea peremptorii, nu pare că Velázquez ar fi fost agreat sau cel puțin primit în mod oficial în Ordin. Ar trebui să ni se arate în legătură cu acestea documente concludente. Ele sînt inexistente: nici actul de recepție și nici numele noului membru al Ordinului nu au putut fi descoperite în arhivele Ordinului Santiago.

Trebuie să mărturisim că rolul jucat de Consiliul Ordinelor și atitudinea incoerentă, becisnică a monarhului sînt destul de lamentabile. Aici se poate vedea semnul unei demoralizări sociale accelerate și a unui faliment al instituțiilor și al oamenilor care, pentru a salva un sistem ce-i antrena spre prăpastie, refuză talentului și meritului locul la care au dreptul. Și nu știu dacă toată această afacere în legătură cu Ordinul de Santiago nu l-a inspirat pe Calderón de la Barca. Cîțiva ani mai tîrziu, una din piesele sale cu caracter religios, intitulată *Ordinele militare*, care evocă, aș spune, anumite aspecte ale problemelor de ereditate biologică, a fost interzisă de Inchiziție. Sfîntul Oficiu a declarat în esență *„că citind* Ordinele militare *s-ar putea crede că puritatea lui Cristos, Domnul Nostru, depindea de faptul că Fecioara fusese absolvită de păcatul originar"*.

Să remarcăm în sfîrșit că nimeni nu comenta rangul bastarzilor regelui, nici pe cel al fiului natural pe care Olivares l-a introdus la Curte sub numele de Enrique-Felipe de Guzmán, și a cărui mamă era, se pare, de origine foarte umilă. Imediat ce fu prezentat regelui, Guzmán a fost salutat cu foarte mult respect, cu titlul de excelență. Serbări fantastice au marcat, în 1642, legitimarea fiului

lui Filip al IV-lea și al Calderonei. Pseudo-don Juan s-a bucurat de onorurile semi-regale care erau acordate bastardului lui Carol Quintul.

Renoir spunea despre Velázquez: „*Ceea ce-mi place la el atît de mult este această aristocrație care se regăsește mereu în cele mai mici amănunte ale operei sale*".
Prosper Mérimée nota: „*Nici un tablou, fără să le excepțăm pe cele ale lui Rembrandt, nu egalează* Meninele *în ceea ce privește știința perspectivei și distribuția magică a luminii*". În 1865, după călătoria sa în Spania, Edouard Manet îi scria lui Charles Baudelaire: „*În sfîrșit, dragul meu, îl cunosc pe Velázquez, și pot să afirm că este cel mai mare pictor care a existat vreodată*".
Aceasta este gloria pe care i-au prevăzut-o Rubens, Quevedo și academicienii din San Luca. Sevillanul nu a așteptat decît două secole pentru a-și vedea numele strălucind în *lumina eternă* a acestei lumi pămîntești. Pentru el două secole n-au însemnat prea mult.

II. INSULA FAZANILOR. ULTIMA CĂLĂTORIE

Seniorul *Velázquez*, explică Léon-Paul Fargue[1], *acceptînd postul de mareşal al palatului... a fost sufletul întîlnirii dintre Maria Tereza şi Ludovic al XIV-lea, în luna iunie 1660.*"

Să ne ferim să exagerăm şi să privim lucrurile puţin de la distanţă.

La 16 octombrie 1659, Velázquez — cu capul descoperit, şi fără spadă — făcuse onorurile apartamentelor pe care le pregătise la Retiro pentru mareşalul-duce de Gramont şi suita sa. Preliminariile păcii între Spania şi Franţa fuseseră semnate la 4 iunie, şi de la 13 august negocierile îşi urmau cursul în mica insulă a Fazanilor, din mijlocul rîului Bidasoa. Negociatorii nu avuseseră întotdeauna o sarcină uşoară şi lichidarea hegemoniei austriece în Europa a fost bogată în incidente diplomatice. De mai multe ori manevrele reginei Mariana şi ale agenţilor Habsburgilor puseră conferinţa în impas. Spaniolii voiau să fie reprezentat Condé, care luptase timp de nouă ani împotriva Franţei. Mazarin socoti lucrul imposibil şi o afirmă cu tărie:

„Dacă preferaţi alianţei cu Franţa prietenia domnului de Condé, spuse el lui Haro, e mai bine ca fiecare să se întoarcă acasă. Dumnezeu va hotărî războiul sau pacea."

---

[1] Cf. *Velázquez*, Paris, 1946 (n.a.).

Filip al IV-lea ezita. Mazarin puse la cale *comedia de la Lyon:* s-au prefăcut că-l logodesc pe Ludovic cu verișoara lui, Margareta de Savoia. O altă dificultate a trebuit să fie înlăturată: Ludovic al XIV-lea era serios îndrăgostit de nepoata cardinalului, picanta Maria Mancini, care a trebuit să fie ținută prizonieră în incinta fortificată din Brouage.

Însă Haro și Mazarin doreau în aceeași măsură ca războiul acesta nebunesc să ia sfîrșit: în Franța, ca și în Spania, mizeria era, așa cum am mai spus, înfiorătoare. În ultimele discuții, cardinalul folosi ultimele argumente ce-i mai rămăseseră. Haro a fost numit *prințul păcii*, titlu pe care și-l dădu în mod oficial Godoy în 1795. „*Condițiile propuse de Franța*, scrie Hume, *erau totuși destul de moderate; dar oricît de moderate ar fi fost, ele nu puteau să nu pară amare orgoliului spaniol.*" Spania ceda Roussillon, Artois, Flandra franceză. Anglia păstra Dunkerque. Catalonia era înapoiată coroanei spaniole cu „vechea sa constituție". Filip al IV-lea și Haro credeau că această pace le îngăduia să-și îndrepte toate eforturile spre est și să recucerească rapid și definitiv Portugalia. Se înșelau. Misiunea lui Antoine de Gramont[1], unul din gentilomii cei mai desăvîrșiți ai epocii, era mult prea agreabilă la Madrid. El ceruse în mod oficial Regelui Planetă pentru Ludovic al XIV-lea mîna celei ce nu figura în *La Familia*. Au avut loc serbări mari, și abatele Bertaut, capelan al mareșalului, în cartea sa: *Jurnal de călătorie prin Spania* (Paris, 1669), ne-a lăsat o descriere a unei reprezentații teatrale de la bătrînul Alcazar, tablou ce ar putea fi perechea *Meninelor*: „*Marele salon era luminat de șase lumînări enorme de ceară înfipte în gigantice candelabre de argint. Față în față, de fiecare parte a camerei, erau două loji,*

[1] Nu trebuie confundat cu Philippe de Gramont, fratele său, tot atît de galant, care i-a făcut la un moment dat curte domnișoarei de Lamotte-Houdancourt pe care o remarcase și Ludovic al XIV-lea; a urmat dizgrația trecătoare a lui Philippe (n.a.).

dintre care una era ocupată de infantă și cealaltă destinată Mareșalului, avînd în partea de jos două banchete acoperite de covoare persane pe care luaseră loc o duzină de doamne de la curte: noi francezii stăteam în spatele lor. Regina și mica infantă intrară precedate de o doamnă care purta o făclie. Cînd regele apăru, el salută pe doamne și luă loc în lojă, la dreapta reginei; mica infantă Margarita stătea la stînga acestuia. Regele rămase nemișcat tot timpul spectacolului și nu întrerupse tăcerea decît o dată pentru a spune ceva reginei; dar, din cînd în cînd, el arunca o privire în jurul lui; un pitic stătea în picioare foarte aproape de el. La sfîrșitul piesei, toate doamnele veniră să se grupeze în mijlocul salonului așa cum se adună canonicii în cor, după oficierea slujbei: împreunîndu-și mîinile, ele făcură una după cealaltă reverența, ceremonie ce dură șapte sau opt minute. În acest timp, regele se ridică și el: făcu o plecăciune reginei, care la rîndul ei se înclină în fața infantei (Maria-Tereza); *după care, toți își împreunară mîinile și se retraseră.*"

Am văzut frumosul portret al lui Ludovic al XIV-lea, pictat de Pierre Mignard în 1658, și pe care Gramont, la ordinul lui Mazarin, îl pusese în bagajele sale. Acest portret, care se găsește la Toulouse în colecția domnului Gilbert Caume, era cu siguranță cel mai bun ambasador, și impresionă foarte mult pe Maria-Tereza. Probabil că Velázquez a apreciat vivacitatea coloritului, grația și veridicitatea de expresie a operei: un prinț de vis, cu o coroană pe masă, la îndemînă... La 7 noiembrie, Luis de Haro și Mazarin semnau pacea de la Pirinei: una dintre clauze menționa că Ludovic al XIV-lea trebuia să se căsătorească cu verișoara sa primară. Se hotărî ca mariajul să fie mai întîi celebrat prin procură, la Fontarabia (3 iunie 1660), și efectiv în Franța, de cealaltă parte a rîului Bidasoa, la Saint-Jean-de-Luz, trei zile mai tîrziu.

Trebuie să recunoaștem că în preliminariile păcii și ale căsătoriei, marele furier a jucat unul dintre cele mai modeste și mai ingrate roluri. Acest rol pare important astăzi, deoarece Velázquez l-a avut în pragul morții.

Plecarea lui Filip al IV-lea și a Mariei-Tereza la Fontarabia — regina Mariana rămînînd la Madrid — a fost fixată la 15 aprilie. La 8 aprilie, marele furier părăsește capitala însoțit de Mazo[1], de tapițerul flamand Goetens, de Villarreal, mare maestru al Clădirilor, de dulgherul Martin Cajer și de alți doi specialiști. Este vorba mai întîi să fie pregătite, pe drumul de la Madrid la Fontarabia, etapele călătoriei regelui, infantei și a suitei lor, ceea ce nu era o treabă ușoară. La Alcalá, Guadalajara, Hita, Aranda de Duero, Lerma, Burgos, Miranda de Ebro, Vitoria, Mondragón, Toulouse, Hernani, San Sebastián, Velázquez se asigură că regele, Maria-Tereza și o întreagă suită vor fi găzduiți și aprovizionați după cum cere eticheta. Este adevărat că expediția trebuia să fie urmată de provizii suficiente, căci multe ținuturi prin care trebuia să treacă alaiul erau ruinate și părăsite, încît se punea problema să le repopuleze cu catolici irlandezi și cu dalmațieni.

Extenuați, furierul, Villarreal și tovarășii lor sosiră la Fontarabia de-abia la 2 mai. Imediat, ei se puseră pe lucru și decorară magnific catedrala și palatul episcopal, teatru al căsătoriei prin procură. Apoi ei ajunseră pe mica insulă a Fazanilor, care a rămas teritoriu comun celor două națiuni, și unde spaniolii și francezii construiseră două corpuri de clădiri și o sală de conferințe. Apele rîului Bidasoa au luat cu ele o mare parte din această insulă istorică care acum este protejată de un dig. În colaborare cu baronul de Bateville, marele furier a transformat și împodobit splendid saloanele și sala cea mare.

---

[1] Francisca murise în 1658. În deplin acord cu Velázquez și Juana, Mazo se recăsătorise cu Ana de la Vega (n.a.).

Există la Madrid în Arhivele palatului patru documente impresionante scrise de mîna Maestrului și pe care le-am văzut la Biblioteca Națională cu ocazia Expoziției comemorative a celui de-al treilea centenar al căsătoriei lui Ludovic al XIV-lea cu Maria-Tereza de Austria[1]. Sînt documente umile. În primul rînd, Velázquez cere un catîr în plus pentru a transporta materialul de la Madrid la frontieră: după părerea mea, unele personaje din *Bureo* ar fi fost mai calificate să înlocuiască acest catîr.

În al doilea document, datat 1 aprilie 1660, regele ordonă să se pună la dispoziția furierului o litieră pentru călătoria la Fontarabia. Într-adevăr, Velázquez cantona ziua și călătorea noaptea: el voia să doarmă puțin.

Al treilea document este o notă de cheltuieli, prezentată la biroul administrației în legătură cu „o zi petrecută la Iún". Al patrulea document, datat 5 iulie 1660, este o înștiințare a lui Velázquez către Díaz de Galarreta, prevenindu-l pe acesta din urmă să treacă în contul lui cheltuielile prilejuite *„de băieții de la bucătărie și de* los galopinos[2], *care au servit-o pe maiestatea-sa în timpul zilei petrecute la Fontarabia"*.

Dedesubt, la stînga semnăturii, Velázquez a trecut niște cifre — un fel de adunare — pe care le recopiez foarte exact:

318 s.

10.242
370
217

10.829

Fără îndoială 10.829 de maravedis. Sîntem pe drumul adevărului: litiera pentru „a călători noap-

[1] Această expoziție foarte remarcabilă a fost organizată într-un timp record de domnul Paul Guinard, directorul Institutului Francez din Spania. Ea a fost pusă sub patronajul domnului Roland de Margerie, ambasadorul Franței, și al reprezentanților guvernului spaniol. Presa spaniolă nu a fost zgîrcită în elogii (n.a.).

[2] Curieri, în spaniolă în original (n.t.).

tea", băieții de la bucătărie, administrația și catîrii. Și iarăși sîntem în plin adevăr atunci cînd îl vedem pe cavalerul de Santiago, *don* Diego Velázquez, plasînd pe gentilomii spanioli după cum cerea eticheta, în timpul ceremoniilor care se desfășoară la Fontarabia între 2 și 6 iunie. Maestrul este îmbrăcat într-un costum de catifea neagră împodobit cu dantelă de Milano. La gîtul său atîrnă un lanț de aur cu insigna Ordinului, în email roșu și diamante. Poartă o sabie scurtă italiană cu mîner de argint cizelat cu finețe; pe pelerină strălucește crucea.

În această zi de 6 iunie el era la postul lui, foarte modest! Cei doi suverani au acostat exact în același timp, unul din partea spaniolă, celălalt din partea franceză a insulei. Totul fusese minuțios calculat: în clipa în care Filip al IV-lea și fiica sa apărură urmați de Haro, pe pragul marelui salon, pe poarta franceză intrau Ludovic al XIV-lea conducîndu-și mama. Mazarin, din motive care ar putea fi considerate drept familiale, era mai aproape de regina Franței, decît Haro de Maria Tereza. Tînărul rege schiță gestul de a îngenunchea, dar Filip al IV-lea îl reținu și-l îmbrățișă. „Tată, spuse Ludovic al XIV-lea, sînt prea umilul Vostru vasal."

La rîndul său, el își îmbrățișă unchiul și cei doi regi jurară pe *Evanghelie* să respecte tratatul care fu citit. Ana de Austria nu-și putu reține lacrimile: ea vedea realizîndu-se visul întregii sale vieți.

Este păcat pentru artă și pentru istoria Europei că Velázquez, în loc să se ocupe de așezarea covoarelor, de plata băieților de la bucătărie, de catîri, nu a venit la Fontarabia special pentru a picta această scenă măreață care ar fi constituit urmarea *Lăncilor*. Europa respira. Nu pentru mult timp.

Pe sub arcurile de triumf, Ludovic și Maria Tereza își făcură intrarea solemnă în Paris în ziua de 26 august; cu acest prilej Racine a scris: *Odă nimfelor Senei*. Regina, în realitate insignifiantă, mai întîi uluită, apoi strivită în mijlocul Curții

Regelui-Soare, a fost o soție model, deși mereu înșelată, deseori în împrejurări crude pentru amorul său propriu. Ca și mama ei, ea se resemnă repede. Dintre cei șase copii pe care-i dărui soțului ei, toți muriră de foarte timpuriu, în afară de moștenitorul tronului. Faptul nu trebuie să ne uimească. Doamna Colbert crescu copiii pe care Ludovic i-a avut de la Louise de La Vallière; văduva Scarron se însărcină cu educația bastarzilor pe care regele i-a avut cu marchiza de Montespan: ducele de Maine, contele de Toulouse, domnișoara de Nantes și a doua domnișoară de Blois, care se căsători cu ducele de Chartres, nepotul maiestății-sale. Se cuvenea ca văduva Scarron să fie răsplătită. Ludovic al XIV-lea o făcu marchiză de Maintenon și, în anul 1683, se căsători cu ea în secret, după moartea Mariei Tereza, despre care regele, sincer întristat, spuse după ce ea trecu în lumea de apoi: *„este prima supărare pe care mi-a cauzat-o"*.
Morala fabulei: în acel timp, era posibil ca un mare război să se termine printr-o căsătorie.

Splendidele cadouri oferite de Ludovic al XIV-lea socrului său — o medalie a Ordinului Lîna de aur încrustată cu diamante, un ceas de aur împodobit cu pietre prețioase, două inele cu două diamante superbe — fură pentru scurt timp încredințate vigilenței lui Velázquez. Furierul cădea de oboseală. La 8 iunie, el se întoarse la Madrid prin Valladolid, *„istovit*, scrie[1] el prietenului său, pictorul Valentin Díaz, *de a munci în timpul zilei, de a călători noaptea, dar* con salud". Scrisoarea poartă data: Madrid, 3 iulie. Familia și prietenii pictorului, ne spune Palomino, *„îl primiseră mai mult cu mirare decît cu bucurie"* căci se răspîndise vestea că murise la Fontarabia unde fusese foarte bolnav. Sîmbătă 31 iulie, în ziua Sfîntului Ignațiu, dimineața, Maestrul se întreținu cu regele. Brusc, îl

[1] Scrisoarea se află la Valladolid, la Arhivele Colegiului Orfelinelor (n.a.).

cuprinse febra. Simți dureri mari la inimă și stomac, și fu obligat să se retragă la el acasă, la Casa Tezaurului. Medicul său, Vicencio Moles, și doi medici ai regelui, Miguel de Alba și Pedro de Chavarri, diagnosticară *începutul unei maladii mortale, febră sincopală și subtilă.* Joi 5 august, Maestrul înțelese că-i rămînea să îndeplinească actul cel mai important al vieții: să moară. Alfonso Perez Guzmán el Bueno, arhiepiscop de Tyr și patriarh al Indiilor, îi aduse mîngîierea și împărtășania religioasă. Velázquez, dotat fără îndoială cu acea luciditate pe care o conferă deseori apropierea morții, închipuindu-și și temîndu-se de ceea ce se va întîmpla, îl desemnă pe prietenul său Gaspar de Fuensalida, grefier al maiestății-sale, ca executor testamentar, toate bunurile rămînînd soției sale. Acest mare erou al spiritului muri vineri 6 august, cam pe la ora două după amiaza.

Atunci cînd Juana închise ochii soțului ei, cavalerul de Santiago fu îmbrăcat cu costumul său de catifea neagră. După regulile Ordinului, fu încălțat cu cizmele negre prevăzute cu pinteni de argint; la șold îi strălucea teaca de argint a săbiei sale italiene. Ochii săi închiși erau umbriți de penele mari ale pălăriei de fetru negru; i s-au împreunat mîinile pe un șirag de mătănii, iar marea mantie a Ordinului purtînd crucea de Santiago îl înfășură ca un lințoliu.
Rămase astfel expus pe patul său, la Casa Tezaurului, îmbrăcat pentru ultima călătorie, pînă la căderea nopții, cînd a fost închis într-un sicriu capitonat cu satin negru și aur, și transportat pe brațe în biserica Sfîntul Ioan Botezătorul, unde a fost celebrat un serviciu funebru cu concursul muzicanților capelei regale.
În aceeași biserică, la lumina lumînărilor a douăsprezece candelabre enorme de argint, rămășițele pămîntești ale lui Velázquez fură încredințate lui José de Salinas din Ordinul de Calatrava. O altă regulă a Ordinului de Santiago impunea în

mod expres ca sicriul unui membru al Ordinului să fie purtat și coborît în mormînt de egalii săi. Absența cavalerilor de Santiago la funeraliile lui Velázquez pare a confirma ceea ce am spus mai înainte: niciodată Ordinul nu l-a acceptat pe Maestru în mod oficial în sînul lui; este ultima manifestație a unei asociații incapabile să înțeleagă faptul că o dată cu Velázquez unul din prinții Occidentului dispărea pentru totdeauna. Sicriul fu așezat în cavoul familiei Fuensalida de către slujitorii casei regale. Filip al IV-lea lipsea de la aceste funeralii neprevăzute.

Am văzut actul de deces păstrat în arhivele bisericii Santiago (cartea a III-a a registrului de decese al parohiei Sfîntului Ioan, fila 153, nr. 3200).

Juana muri opt zile mai tîrziu, la 14 august: nu mai avea nici o rațiune de a trăi. Actul său de deces figurînd în registrul parohiei Sfîntului Ioan Botezătorul, cred și sper că rămășițele sale pămîntești au fost așezate alături de cele ale soțului ei, în cavoul familiei Fuensalida. Pentru a i se plăti sicriul a fost amanetată la Muntele de Pietate o cutiuță de argint pentru piper.

Oare ce boală se ascunde sub verdictul redactat în jargon medical: *tertiana sincopal*? Un diagnostic *a posteriori* este foarte greu de stabilit. Unii cred că Maestrul a sucombat în urma unei peritonite, alții cred că o criză cardiacă i-a fost fatală. Părerea noastră este că el a murit din cauza epuizării, iar Juana de supărare.

Ne rămîne să spunem lucrul cel mai penibil, cel mai odios.

De mult timp n-am mai vorbit de oamenii de la *Bureo*. Ei n-au încetat o clipă să-l chinuie pe Velázquez în timpul vieții. Acum că nu mai este, ei vor avea grijă, cu reaua credință și tenacitatea care-i caracterizează, să-i întineze memoria. Moartea îl împiedicase pe Maestru să pună în ordine toate socotelile zilelor de la Fontarabia. Notele scrise și semnate de mîna marelui furier, pe care le-am examinat, dovedesc că aceste operații de contabilitate erau teribil de complicate. Atunci cînd Velázquez, epuizat, s-a întors de la frontiera franco-spaniolă, nu a avut posibilitatea să-și ia un repaus binemeritat. După o absență de două luni, afacerile palatului i-au reținut imediat atenția. În plus, poți picta *Meninele* fără a fi contabil. Ne este îngăduit să credem că Maestrul avea în minte altceva decît borderouri, deconturi și rapoarte. Mă îndoiesc că un foarte bun calculator ar fi putut să se descurce în șaradele acestei aritmetici atît de speciale care, după cum am văzut, caracteriza administrația palatului.

Or, de-abia se așezase piatra de mormînt a familiei Fuensalida peste sicriul furierului că specialiștii de la *Bureo* se grăbiră să declare că Velázquez datora personal administrației peste o sută de mii de reali: primise banii necesari plății funcționarilor, ai materialului, și el nu-i plătise!

Cu alte cuvinte, omul căruia regele îi încredințase Ordinul Lînii de Aur cu diamante oferit de Ludovic al XIV-lea este un hoț! Mult timp s-a vorbit de „neglijențele", de „sustragerile" imputabile furierului. S-a putut scrie că lichidarea succesiunii lui Velázquez — foarte înglodat în datorii în urma sumelor ce i-au fost „avansate" cu ocazia căsătoriei lui Ludovic al XIV-lea și a Mariei Tereza — a fost extrem de grea.

Din fericire, la sfîrșitul secolului trecut, Gregorio Cruzada Villaamil în: *Anales de la Vida y de las Obras de Diego de Silva Velázquez* a studiat foarte minuțios toate socotelile *Bureo*-ului. El a adus dovezile cele mai formale și cele mai certe că sevillanul datora administrației 17.945 reali, și că *Bureo* datora pictorului suma de 74.769 reali. Contul Maestrului era deci creditor cu 56.824 reali, care fură escamotați. Aici este vorba de un prim furt caracteristic: un mort este furat și apoi este desemnat ca hoț!

Trebuie să observăm că *Bureo* înlocui imediat pe marele furier cu Francisco Rojas, protejatul marchizului de Povar și al contelui de Puñónrostro. Maestrul moare la 6 august și Juana la 14 august. La 10 august, *din ordinul regelui*, se hotărăște a fi sechestrate, după inventariere, toate bunurile lui Velázquez.

Acesta din urmă, după cum știm, locuia, din 1652, la *Casa del Tesoro* — Casa Tezaurului —, dependință a vechiului Alcazar, aproape de grădini, de bucătării și de o trecere acoperită ducînd la mănăstirea Încarnării. În afară de asta, el lucra deseori într-o cameră mare pe care o cunoaștem bine, la parterul apartamentelor prințului Baltasar-Carlos: acolo a pictat el *Meninele*. Există în Arhivele Spaniole un document care începe astfel:

„La palat, în apartamentul prințului, Seniorul Nostru, la 10 august 1660, señor Don Francisco de Contrera y Rojas, furier al palatului, din ordinul maiestății-sale, Seniorul Nostru, deschise camera de la galeria apartamentului amintit și, în pre-

zența lui D. Gaspar de Fuensalida, grefier al regelui, Seniorul Nostru, și executor testamentar al lui Diego de Silva Velázquez [fără don] *care fusese furier al palatului, fiind de față Juan Bautista del Mazo, ginerele sus-numitului Diego Velázquez etc.*"

Urmează lista obiectelor inventariate și sechestrate.

A doua zi, la 11 august, Mazo și Fuensalida însoțiți de doi martori, Martin de Velarrinaga și Pedro Martinez de Chavarri, și de un grefier pătrund în Casa Tezaurului unde agoniza Juana. Totuși, inventarierea dinainte de sechestru a trebuit întreruptă trei zile mai tîrziu: Juana murise. Dar totul va fi trecut într-un repertoriu și sigilat definitiv la 29 august.

În zadar, timp de șase ani, Juan Bautista del Mazo va încerca să înduplece *Bureo*-ul, în zadar va propune să plătească cei 17.945 reali pe care-i datorează, se pare, socrul său; în zadar va arăta el administrației că mobilele și obiectele sechestrate, care fuseseră în cele din urmă transportate într-o pivniță a Casei Tezaurului, se deteriorează: *Bureo*-ul rămase neînduplecat. Citesc că „regele l-a despăgubit pe Mazo asigurîndu-i succesiunea socrului său ca pictor al Curții"[1]. Or, lichidarea succesiunii lui Velázquez n-a fost terminată decît în 1666. Mazo muri cîteva luni mai tîrziu, la 10 februarie 1667.

Beruete, Pedro de Madrazo, Villaamil, Picón au judecat sever atitudinea regelui, prea puțin preocupat să apere memoria celui pe care unii îndrăznesc să-l înfățișeze drept „prietenul său intim". Filip al IV-lea nu trebuia să spună decît un singur cuvînt pentru a pune capăt odioasei persecuții din partea *Bureo*-ului. El a tăcut; succesiunea lui Velázquez nu a fost încheiată decît după moartea sa (1666); a pretinde că el a fost *prietenul* marelui pictor ar însemna să siluim adevărul.

---

[1] Cf. Gabriel Rouchès: *Pictura spaniolă* (n.a.)

În camera ce aparținea apartamentelor prințului, Rojas, noul furier, puse mîna pe un veritabil tezaur artistic: bronzuri și marmore italiene; printre pînze, un Tițian, un Bassano, trei portrete de El Greco: o femeie, un ecleziast și un bătrîn; trei compoziții de Ribera: un *Job*, un *Sfîntul Jeronimo*, și un *Sfîntul Sebastian*, o *Sfînta Maria Magdalena* îngenuncheată, ținînd un copil în brațe (este oare Ana Ribera?); un portret al Anei de Austria rugîndu-se, un portret al lui Ludovic XIV (poate o copie executată de Mignard)și „un cap de englezoaică" de Velázquez, care putea foarte bine să fie cel al Mariei de Rohan-Monbazon, ducesă de Chevreuse; în sfîrșit, ultima lucrare a Maestrului: *Infanta Marguerita*, tablou ce poate fi văzut la Prado. Se știe că Marguerita trebuia să se căsătorească în 1666 cu unchiul și vărul său, Leopold, rege al Ungariei. Totul a fost jefuit, dar noi știm că Maiestatea-sa l-a despăgubit pe Mazo.

Mazo este pe pragul Casei Tezaurului. El se dă la o parte și face loc celor doi martori: Fuensalida și grefierul. Să intrăm în urma lui și să-i însoțim pe cei cinci oameni în aceste camere mari în care se simte încă mirosul de ceară, de mort. Iată pe un mic birou două note: recunoașterea unei datorii de trei dubloni de aur de opt, în favoarea doñei Maria Evanghelista; și o chitanță de la muntele de pietate: un serviciu de argint a trebuit să fie amanetat pentru a se plăti sicriul Juanei. Totuși, se va descoperi o pungă conținînd nouăzeci și cinci de dubloni de aur de doi. Juana ascunsese acest mic tezaur care, fără îndoială, reprezintă o parte din zestrea sa, și aproape patruzeci de ani de economii. Acești bani erau suficienți pentru a satisface *Bureo*-ul, care nu mai voia să audă însă nimic. Acum, iată bijuteriile, majoritatea salariul pictorului: opt lanțuri și trei medalii de aur, una cu efigia lui Filip și celelalte două cu efigia papei Inocențiu al

X-lea; un pandantiv; o cruce cu diamante; două ceasuri, dintre care unul bătut cu diamante; un mărgean; trei cutii de argint pentru moaște; două tabachere și trei brichete de argint: Velázquez fuma. Este tot și este puțin.
Grefierul a inventariat covoare frumoase, „două nuci de cocos din Indii împodobite cu argint, o cupă din corn de rinocer, zece linguri, o singură furculiță de argint, un platou din Indii, douăsprezece farfurii de bronz din Germania". Statui: un *Laomedon*, regele Troiei; un cap de bărbat, un cap de femeie; o argilă: *Nilul* și patruzeci și patru de pînze. Printre aceste opere numai o jumătate de duzină pot fi atribuite Maestrului: o *Venus* ale cărei dimensiuni nu corespund cu cele ale lui *Venus* de la Londra; faimosul portret al lui *Góngora* care se află acum la Boston; bustul lui Inocențiu al X-lea, studiul portretului care este la Roma; „cărți poștale" italiene; o schiță a micului prinț Baltasar-Carlos călare pe poney-ul său; un cal cenușiu, un cal murg, un cal alb; un portret neterminat al Maestrului; un Christ, probabil schița *Christului de la San Plácido*; și un Filip al IV-lea călare.
Grefierul a mai înregistrat copia după Tițian; o *Regină a Franței* de Van Dyck, copie, presupun după *Ana de Austria* a lui Rubens; e *Sfînta Tereza de Avila*; un student și un bătrîn care pot fi de mîna Maestrului. Pînze ale lui Pacheco, Mazo și opere imposibil de identificat. Aproape toate pînzele sechestrate de la Casa Tezaurului rămîn a fi descoperite.
Este evident că pretinsa datorie a lui Velázquez față de administrație a fost inventată pentru a permite un jaf legal. Ne surprinde faptul că acest adevăr n-a fost exprimat mai limpede. Cu singurănță că Fuensalida și Mazo au făcut tot ceea ce au putut pentru a apăra memoria Maestrului și un mare tezaur artistic; dar ei înșiși nu însemnau nimic și deci n-au putut nimic. Cunoaștem mai mulți Velázquez: cel al *Vînzătorului de apă*, cel al portretelor de Curte, cel

al tabloului *Borrachos* și cel al lui *Christ;* cel al *Lăncilor*, al *Muntenilor*, al *Torcătoarelor;* cel al *Venus*-urilor și cel al *Sfîntului Anton și Sfîntului Paul pustnicul;* cel al *Doamnei cu evantaiul*, cel al lui *Esop*, și cel al *Cărților poștale* din Italia. Fiecare din aceste personaje este înzestrat cu un geniu aparte față de care noi sîntem mai mult sau mai puțin sensibili. Dar noi nu-l cunoaștem pe Velázquez așa cum nu-l cunoaștem nici pe omul cu cele Cinci Chei negre. Îl vom cunoaște. Să părăsim mezaninul Casei Tezaurului și să urcăm scara ce duce la primul etaj; să traversăm salonul pășind pe un mare covor turcesc: iată-ne într-o cameră în care ne vor vorbi prietenii Maestrului, așa cum i-au vorbit și lui: sînt cărțile sale. Sînt în număr de 156 (puțin mai mult de jumătate în spaniolă, restul în italiană și șase în latină); sau mai bine zis, este vorba de 156 de opere dintre care unele în mai multe volume. De exemplu, ediția venețiană (1477) a *Istoriei naturale* a lui Plinius pe care Maestrul trebuia s-o aibă este o Enciclopedie în treizeci și șapte de volume.[1] Remarcăm mai întîi *Tratatul de pictură* al lui Leonardo, *Viețile pictorilor, sculptorilor și arhitecților iluștri* de Giorgio Vasari, *Simetria* de Albert Dürer, două lucrări despre Michelangelo, tratate de arhitectură ale florentinului Leon Alberti, de Vitruvius care a trăit în secolul I î.e.n. , de Paladio, de Serlio, pe care Francisc I îl numi superintendent al Construcțiilor coroanei; de Montano, Pietro Antonio Doria, Cataneo etc. Ne este semnalată o lucrare a venețianului Daniel Barbaro (1513—1570)

---

[1] Inventarul celor șase sute patruzeci și șase de piese conținute în această Casă a Tezaurului a fost descoperit în 1932 de Rodriguez Marin și publicat zece ani mai tîrziu de F. Sanchez Canton, într-o broșură intitulată: *Cum trăia Velázquez*, în care, din nefericire, detaliile asupra vieții Maestrului sînt destul de rare. Din această broșură aflăm că: „Filip al IV-lea i-a făcut onoarea lui Velázquez de a-i încredința funcția de *aposentador* al palatului... o dovadă între multe altele de afecțiunea pe care regele o arăta portretistului său". Este o părere pe care cu regret nu o pot împărtăși (n.a.).

care a fost ambasador în Anglia: este vorba fără îndoială de traducerea italiană pe care a făcut-o după Vitruvius.
Iată *Fiziognomonia* de Battista della Porta, lucrare foarte revelatoare despre metodele de lucru ale marelui portretist.
Dintre cărțile lui Jean Cousin (1500—1590) care este citat pe ascuns, Velázquez avea probabil nu numai *Cartea despre perspectivă* dar și *Adevărata știință a portretului* și poate *Arta de a desena*. Maestrul poseda nu mai puțin de șase lucrări despre perspectivă și *Elementele* lui Euclide — oare ediția Alcalá din 1637? —, adevărată enciclopedie a științelor matematice; *Introductio harmonica* pe care faimosul grec o consacră muzicii nu este semnalată, dar în schimb este semnalat un *Tratat de artă muzicală*. Spengler, Valéry, Alain ar fi tras anumite concluzii din această descoperire. Iată acum un Vésale, probabil *De corporis humani fabrica* (ediția din Basel, 1543—1555) și *Constituția corpului omenesc* a lui Juan de Valverde; cărți de algebră, de aritmetică, de geometrie, dicționare și o lucrare pe care Inchiziția ar fi ars-o cu siguranță împreună cu Venus: *Elucidarius poeticus*, a parizianului Robert Etienne, protejat de François I, dar care, la moartea acestui prinț a fost nevoit să se refugieze la Geneva, unde a murit calvinist chiar în anul în care se năștea Velázquez.
A fost socotită de-a dreptul șocantă „absența cărților religioase" din biblioteca Maestrului. Totuși, iată o lucrare *extrem* de edificatoare: *Patimile Domnului* de Lucas de Soria. Velázquez nu era un bigot, dar *Christul de la San Plácido*, *Încoronarea Fecioarei*, *Sfîntul Thomas de Aquino îmbărbătat de îngeri* sînt magnifice acte de credință. François de Hollande citează aceste cuvinte spuse de Michelangelo: „*Pictura frumoasă este nobilă și cucernică prin ea însăși, căci nimic nu înalță și nu duce la credință sufletul înțelepților mai mult decît dificultatea perfecțiunii, care se apropie de Dumnezeu și se unește cu El.*"

Aș adăuga că viața și moartea Maestrului mi se par, din punct de vedere creștin, mult mai edificatoare decît cele ale marilor personaje al căror servitor era.
Iată Xenofon, Titus Livius, Horațiu, Quintus-Curțius; *Etica* și *Politica* lui Aristotel, *Metamorfozele* lui Ovidius, *Orlando furioso* de Ariosto, *Curteanul* lui Castiglione, un Petrarca etc. Iată *Delle Guerre di Fiandra* de Giustiniani, carte dedicată lui Spinola; *Arta militară* a lui Bonniers; o *Istorie a împăraților romani*, *Roma subterană* a cavalerului Bosio, care timp de treizeci și cinci de ani a studiat catacombele; un tratat cinegetic și chiar un roman, *Zorile Dianei*, scris de Pedro de Castro, un autor la modă pe atunci.
Cînd don Quijote doarme, în capitolul VI al primei părți a romanului lui Cervantes, preotul, însoțit de Nicolas bărbierul — încă unul! — pătrunde la cavaler și cere nepoatei acestuia cheile bibliotecii. Vrea să ardă sau să facă să dispară cărțile care i-au inspirat nenorocitului actele de nebunie. Vorbind despre *Orlando furioso* de Ariosto, bărbierul declară:
„Eu îl am în italiană, dar nu-l înțeleg."
Iar preotul răspunde: „Nici nu s-ar cuveni să-l înțelegi". Căci cartea era interzisă de Inchiziție. Și va rămîne interzisă în Spania pînă în 1790. Maestrul avea probabil ediția venețiană din 1572. Acum își fac apariția prieteni foarte ciudați: *Chiromantia* lui Jean Taisnier, *Filozofia secretă* de Moya, o *Sumă a cunoștințelor de astrologie*, *Mișcarea planetelor*, un *Tratat de cosmografie*... În sfîrșit, *Regulamentul și organizarea Ordinului de Santiago*.

Un studiu amănunțit al influenței acestor cărți asupra operei pictorului ar putea justifica el însuși un întreg volum. Ne mărginim să remarcăm faptul că biblioteca din Casa Tezaurului dezvăluie în posesorul ei un spirit curios, foarte curajos, deschis în mod egal trecutului și viitorului.

Toate aceste cărți sînt instrumentele de lucru, de măsură, de creație, ale unei inteligențe riguros logice, dar și foarte avidă de a pătrunde sensul misterios al universului. Înțelegem că Velázquez nu era de partea gramaticilor și că nu era atașat tradițiilor decît pentru a le extinde puterea. Adevărații prieteni ai Maestrului ne explică puțin modul în care el a trecut dincolo de reprezentarea umană, pînă la revelația și proiectarea caracterelor secrete care însuflețesc ființele și lucrurile. Știm acum că la el pregătirea interioară a unei opere trebuia să fie de lungă durată și plămădită cu grijă. Geniul lui nu construia nimic la întîmplare și nu putea fi surprins. Anumite dispoziții ale spiritului său ne par destul de asemănătoare cu cele ale unui alt gigant, Leonardo, al cărui *Tratat de pictură* îl avea în italiană sau poate chiar în rara ediție franceză din 1651, cu desene de Poussin! *Vînzătorul de apă*, *Tunica lui Iosif*, *Christul*, *Meninele*, *Torcătoarele* sînt compoziții de geometrie armonică. Muzică pe pînză. Și algebră în pictură. Aristotel, Vitruvius, Leonardo da Vinci erau inițiați în Știința Numerelor: de aceea marile compoziții ale lui Velázquez au fost concepute după principiile Numărului de Aur.

Istoria, filozofia și filozofia istoriei au exersat probabil asupra lui o atracție puternică. Nu trebuie să ne mire absența dintre prietenii Maestrului a lui Machiaveli și Gracián. Operele lor erau interzise sau suspecte.

Părintele Gracián este unul dintre puținii scriitori contemporani cu Velázquez care l-a citat. Există un fragment în *Criticón* (1650) care spune că pînzele unei corăbii *„erau asemănătoare cu pînzele bătrînului Timant*[1] *și ale unui Velázquez modern*". Acest citat are și el un sens.

Insist: toate aceste cărți sînt uneltele Maestrului. Nu s-ar putea concepe un spirit mai îndepărtat

[1] Pictor grec din secolul IV î.e.n (n.a.).

decît al său de invenția romanescă. Totuși, nu romanul lui Castro este acela pe care am spera să-l găsim între *Orlando furioso* și *Metamorfoze*. Cervantes murise în condiții nenorocite la Madrid în 1616 și este foarte puțin probabil ca Maestrul să-l fi întîlnit la Pacheco, la Sevilla, așa cum s-a pretins. Autorul lui *Quijote* traversa în Spania acelei vremi acea zonă a uitării care, după moartea unui mare geniu, precedă capricioasele lumini ale gloriei. De altfel, Velázquez nu avea timp să citească pentru plăcerea lui; era imposibil să dea uitării acel *Bureo* cufundîndu-se în lectura unuia dintre cele trei sau patru mari romane ale lumii.

Înainte de a părăsi Casa Tezaurului, să privim mobilele, scrinurile, cuferele, fotoliile, dintre care unele, printre cele mai frumoase, erau fără îndoială din Sevilla. La mezanin, în camera unde muriseră cei doi, Fuensalida dictează grefierului: „*...Perdele de tafta verde, o cuvertură de pat de damasc stacojiu, treisprezece garnituri de cearceafuri, șaisprezece perne, douăzeci și opt de batiste, douăsprezece prosoape, șase cuverturi de masă în piele și șase șervețele, trei fețe de masă mari de pînză care se utiliza pentru pictură, cinci tapiserii vechi de Bruxelles...*“
O valiză mare adusă din Fontarabia și care nu fusese încă deschisă conține trei din cele mai bune costume ale pictorului. Alte trei costume sînt aranjate într-un cufăr, cu lenjeria de corp și mănușile. Hainele Juanei sînt modeste; totuși, trei sînt de catifea cu dantelă, unul de mătase neagră moarată; toate celelalte din lînă aspră, de aba.
În această locuință nu există nici o bucătărie; vesela și sticlăria sînt inexistente. Din rațiuni de serviciu, Maestrul dejuna și cina la masa servitorilor maiestății-sale, atunci cînd putea. Iar Juana? Fără îndoială i se aduceau mîncărurile gătite

de bătăioșii rîndași de la bucătăria palatului: în camera de zi, la parter, ea-și aștepta soțul.
Fuensalida continua să dicteze: „...*o mapă de birou; trei cufere; oblîncuri de piele; diverse piese de armuri;* — ai crede că citești *Don Quijote* — *un manechin de lemn, de înălțimea unui bărbat. Și un compas de bronz.*"
S-a terminat. Chavarri, Velarrinaga, Fuensalida și grefierul ies. Mazo închide cu cheia ușa care se sigilează.

IV. MORMÎNTUL LUI DIEGO VELÁZQUEZ

Acum se cuvine să privim mai îndeaproape anumite aspecte ale aristocrației celui mai nobil dintre pictori.

Nimeni n-a descoperit încă limitele singurătății și răzvrătirii velazqueziene. De-abia dacă a fost înțeles sensul celor mai mari opere ale sale. Oare de ce pictează el la optsprezece ani taverne, bucătării? Oare de ce o înfățișează pe Marta, foamea, setea, dragostea, pe voioșii vagabonzi din *Borrachos*, pe Menip care este un calic și pe femeile desculțe care muncesc? Este oare posibil să negăm că portretul lui Góngora este un manifest împotriva gongorismului sub toate aspectele sale? Elucubrațiile de Curte ale lui Pacheco, sau ale lui Palomino, fanteziile și invențiile altor sute de oameni, nu trebuie să ne facă să uităm că opera lui Velázquez este în întregime un protest *de esență superioară* atît împotriva picturii neliniștite a lui El Greco cît și împotriva manierismului italian, a încremenirii baroce și a lipsei de măsură, de sinceritate a anumitor instituții, a anumitor moravuri din vremea lui.

Este interesant de notat o corespondență evidentă între muzica spaniolă de la sfîrșitul secolului al XVI-lea și pictura de dincolo de Pirinei. Ca și marii muzicieni, Salinas (1512—1590), Francisc Guerrero (1528—1589), Tomás-Luis Vitoria (1540-1608), de Avila — cu mult mai original și mai pu-

ternic decît Palestrina — Velázquez este una dintre figurile principale ale contrareformei artistice: *Sfîntul Anton vizitîndu-l pe Sfîntul Paul* este opera unui mistic. El Greco și Ribera plăteau pe muzicieni. Velázquez îi asculta pe cei ai regelui; la primul etaj al Casei Tezaurului, citind *Tratatul de muzică*, el medita la raporturile, la acordurile sunetelor și culorilor și corespondențele lor matematice. Operele Maestrului ne produc o emoție de aceeași natură ca și cea care ne cuprinde la audierea anumitor capodopere ale compoziției muzicale. Velázquez nu este un continuator al lui Vitoria. El este vestitorul lui Bach și al lui Haendel, al lui Marc-Antoine Charpentier și al lui Rameau, al lui Scarlatti și al lui Antoine Vivaldi, care toți s-au contopit în Mozart și Beethoven.

Velázquez nu a pictat nici epoca sa, nici „împotriva epocii sale", ci deasupra și peste epoca sa, deseori neînțeles de majoritatea contemporanilor săi.

La el poate fi observată la suprafață o virtuozitate fără îndoială descurajantă și chiar exasperantă pentru unii; dar în operele cele mai savante, cele mai abile, viața este mereu prezentă sau mai degrabă visul vieții. Ca toate operele superioare ale spiritului omenesc, opera lui este în același timp și reacționară și revoluționară: ea demască imposturile, repune o artă în adevărata ei tradiție și o îmbogățește cu descoperiri uimitoare. Această operă apare azi ca modelul perfecțiunii clasice; totuși, ea este mai întîi opera unui pictor social, a unui adolescent dotat cu o extraordinară măiestrie. Atunci cînd privim, de exemplu, urechea în formă de conopidă a Amorului obez care prezintă oglinda lui Venus și urechea Vînzătorului de apă, mistificarea ne sare în ochi.

În general, cînd un artist, fie că este pictor, sculptor, cineast sau scriitor, și-a fixat o manieră, un stil, el nu și-l schimbă decît rareori; el nu mai caută: în așa fel încît el înfățișează subiecte foarte

diferite pe același „ton". Momentele timpului sînt distincte, observă Descartes. Proust nu-și schimbă tonul: deoarece el descrie aceeași scenă. La Velázquez — ca și la Stendhal — „tonul" se schimbă continuu: procedeele vechi și noi se amestecă uneori în compoziții și portrete. De unde greutatea de a determina cu exactitate epocile velazqueziene și de a clasa unele opere. Se poate spune că lunga perioadă care se întinde de la *Tunica lui Iosif* (1630) la *Vedere din Saragosa* (1642) este aceea a construcției, a epurării, a tonurilor cenușii, a luminilor ușoare și unice. *Baltasar-Carlos*, *Lăncile*, *Christul*, *Vînătoarea*, unele portrete ale lui Filip al IV-lea sînt caracteristice: este vorba de căutări cu un caracter oarecum științific. După cum spune Moratin, Maestrul *pictează aerul*. Să nu uităm că pentru Descartes, spațiul nu este numai o realitate, „un loc interior", dar că materia este „o substanță întinsă". În jurul obiectelor velazqueziene, spațiul nu este accesoriu. El nu este exprimat în raport cu noi ci în raport cu personajele. Vreau să spun că dacă voim să înțelegem, trebuie să luăm loc pe pînză. Obiectele, spațiile și ființele reprezentate sînt legate, au o putere comună și constituie o lume riguros închisă. Există o distanță între ele și noi, dacă rămînem în afara tabloului.

Amintirile italiene n-au încetat să facă la Velázquez un drum misterios: *Încoronarea Fecioarei* este poate expresia unei nostalgii; Maestrul se gîndește la Veneția și caută un colorit mai puternic, un adevăr mai mare. „Mai multă lumină" zicea Goethe cînd moartea și-a făcut intrarea. Linia nu se șterge încă, dar contururile împrumută culorii, luminii semnificația și puterea lor. Ceea ce lumea nu vrea să înțeleagă este că el nu mai are nevoie să deseneze: linia desenului apare sub trăsăturile pensulei, tot atît de pură ca și cum ar fi fost trasată de Ingres. Filip al IV-lea, la Fraga, cardinalul Borgia, *El Primo*, Benavente, Marte, Venus, anunță a doua călătorie italiană. Puține schițe, puține cizelări înaintea lucrului. Pregătirea ma-

rilor opere apare exclusiv cerebrală. Se pare că artistul nu întîmpină nici o dificultate între concepție și execuție. Avem senzația unei creații spontane. Să privim mai atent: Maestrul nu suprimă obstacolele. Le folosește. Un creier superior organizat, o memorie vizuală prodigioasă pusă în serviciul unei logici riguroase, o dominare continuă a beției creatoare: acestea par a fi principalele secrete velazqueziene.
Apoi este portretul servitorului maur, „pictat cu pensule lungi" (și cu pensule scurte, dar probabil aplatizate, ceea ce ușurează tușa separată) și pe care Pareja l-a expus pe mormîntul lui Rafael; în sfîrșit strălucitorul *Inocențiu al X-lea* și *Cărțile poștale*.
La sfîrșit, atunci cînd Zurbarán își schimbă stilul el cade în Murillo, cînd Rubens își schimbă stilul el urcă pînă la Breugel cel Bătrîn, iar cînd Velázquez își schimbă stilul, el ajunge pînă la Renoir. Pare să urmărească scopuri atît de îndepărtate, încît nici astăzi nu putem să le vedem clar, ci numai să le ghicim. Gîndul ne duce la Monet care studia lumina jucîndu-se în apele Senei la Argenteuil, și la influența instantaneului fotografic asupra lui Degas. Dar prodigiosul geniu velazquezian inventase de mult timp fotografia și radiografia psihică, care rămîn să fie descoperite.
Velázquez picta repede: Pacheco ne spune că Velázquez a făcut portretul lui Fonseca în mai puțin de douăzeci și patru de ore. Știm că folosea sicative: copiștii lui cei mai îndemînatici au putut constata cît era de grea reconstituirea ritmului și armoniei picturii velazqueziene folosind tușe lente. Nu Rubens este acela care i-a deschis gustul de *far presto*, dragostea pentru virtuozitate: acest „flegmatic" trebuia să picteze într-un ritm rapid atunci cînd inspirația îl îmboldea.

Deoarece istoricii l-au folosit pe Velázquez în ilustrarea visurilor lor, unii îl consideră ca pe un

pictor de istorie. Tot așa Balzac este considerat ca un romancier istoric; și Robert Bourget-Pailleron a studiat într-un mod cu totul remarcabil ceea ce romancierul dă și ia din istorie, fiind bine stabilit că marele roman, întotdeauna viu, activ, este mai adevărat decît o poveste trucată.

Este evident că principalele animale velazqueziene sînt supraistorice. Velázquez picta mai puțin un rege decît alegorii succesive. Ne surprinde să constatăm în ce măsură Maestrul este necunoscut de unii specialiști ai secolului său. În cartea sa: *Quevedo, omul Diavolului, omul lui Dumnezeu*, René Bouvier scrie de pildă, că *„noi îl cunoaștem perfect de bine pe Filip al IV-lea din nemuritoarele evocări ale lui Velázquez"*, pentru care regele avea o *„admirație afectuoasă"*. El adaugă: *„Oare cum s-ar fi acomodat Ludovic al XIV-lea cu un asemenea pictor! Asemenea opere n-ar fi fost admise în nici unul din palatele noastre regale; ele ar fi fost asimilate cu cele ale unui Valentin sau cu cele ale fraților de Nain"*.

Este sigur că autorul lui *Quevedo*, lucrare care nu este lipsită de merit, n-a văzut niciodată portretul pe care Rubens l-a făcut regelui Spaniei. Într-un cuvînt, Filip al IV-lea este considerat un monarh luminat, ginerele său un reacționar imbecil, și Velázquez un pictor blestemat. E un punct de vedere destul de îngust.

S-ar putea să fie contestat acest lucru, dar eu cred că regele care a acceptat *Don Juan* și *Tartuffe*, nu numai că l-ar fi acceptat, dar l-ar fi admirat pe sevillan. Este permis să spunem că gloriei lui Ludovic cel Mare îi lipsește faptul că Velázquez nu l-a pictat.

Maestrul n-a văzut deseori ivindu-se în fața sa personajele de care sufletul său se simțea atras, *subiecte* a căror interpretare să-i fi fost permisă ca: micul băiețel din pînzele sevillane, Sibila, Spinola, prințul Baltasar-Carlos, *Doamna cu evantaiul*, primejdioasa *Venus*, *Torcătoarele*, fără îndoială ducesa de Chevreuse, una din marile aventuriere ale secolului. Faptul de a-l fi pictat pe Filip

al IV-lea de vreo douăsprezece ori nu pare să-l fi pasionat prea mult. Nebunii și monștrii ei înșiși erau, la urma urmelor, lipsiți de farmec.
Geniul care se adaptează și geniul care se eliberează sînt, la Velázquez, la fel de admirabile: *Lăncile* sau *Meninele* nu sînt inferioare *Doamnei cu evantaiul*, lui *Venus* sau *Torcătoarelor*. Toate aceste opere care, în secolul al XVII-lea, descopereau o lume fabuloasă, cu neputință de cunoscut, au o viață aparte și aparțin încă viitorului.
Să observăm că singurătatea Maestrului era, în executarea acestor lucrări, absolută. Școala impresionistă corespundea, într-o oarecare măsură, școlii naturaliste al cărei șef sau mai bine zis președinte era Zola. Între cele două mișcări exista o oarecare solidaritate care se traducea printr-o colaborare de fapt. Încercările impresioniste erau susținute de un curent de opinie care nu înțelegea întotdeauna despre ce era vorba, dar care nu era lipsit de forță. Opere ca *Borrachos*, *Făurăria*, *Lăncile*, *Esop*, *Don Juan de Austria*, portretul lui *Inocențiu al X-lea*, *Torcătoarele* etc. erau pentru secolul al XVII-lea mult mai surprinzătoare decît erau în secolul al XIX-lea *Olympia*, *Lola de Valencia*, *Moulin de la Galette*, *Calul alb* și *Biserica din Anvers*. Totuși Velázquez nu era susținut de nici un clan și de nici o modă. El lupta singur, la început printre bărbieri și printre băieții de la latrine, iar mai tîrziu în timpul clipelor de răgaz pe care i le lăsau funcțiile sale de furier. De două ori a fost remarcat într-un mod strălucit: de Rubens și de academicienii din San Luca. Oare trebuie într-adevăr să considerăm ca o distincție condițiile umilitoare în care i s-a acordat mantia de Santiago?

Ca și lințoliul de Santiago, singurătatea l-a înfășurat în moarte. El a avut un singur discipol, sau mai exact un pastișor, — un copist, uneori, Mazo, ginerele său; nu l-am putea considera ca discipol pe Pareja, căruia nu i se cunosc decît trei opere,

destul de mediocre și de altfel nesigure; el a fost doar un ajutor. *Familia artistului* de Mazo (Muzeul din Viena) este o cronică prețioasă, ceva în genul unor *Menine* mic-burgheze, care ne arată cît era Maestrul de înconjurat și de îmbărbătat de dragostea alor săi. Îl vedem în fund, pictînd o infantă; o femeie îi prezintă un copil pe care îl ține în brațe. Este înduioșător.
Ar fi nevoie de raze X și de invizibila lumină a razelor infraroșii pentru a preciza care a fost contribuția Maestrului și cea a discipolului în pînze ca: *Vînătoarea de cerbi de la Aranjuez* și *Consiliul celor treisprezece*, care poate fi văzut la Luvru.
Semnătura lui Mazo este foarte caracteristică: o anagramă de șapte litere reunite în cinci. Un anumit număr din peisajele sale au fost atribuite lui, Manuel de Agüero, elevul său.
Faptul că timp de mulți ani s-a putut considera că *Familia* era opera Maestrului dovedește completa incapacitate a unor experți. Această operă a lui Mazo este edificatoare, consolantă. Velázquez era unul din acei oameni căruia i s-ar fi putut ierta toate nebuniile: jocul de cărți, orgia, amantele... În această curte cu moravuri bizare, el nu a încetat să ducă o viață care poate fi calificată drept exemplară. Astăzi, mulți s-au specializat în povestirea mîrșăviilor personajelor istorice. În această privință viața lui Diego Velázquez decepționează. Ea contrastează cu destrăbălarea anumitor mari personaje, destrăbălare despre care n-am vrut să dăm decît o expunere sumară. Adesea se trece peste acest subiect ca și cum virtutea unui artist ar avea ceva supărător, de neînțeles! Trebuie să ne resemnăm: el nu se face cunoscut nici prin perversiuni sexuale, nici prin bastarzi. Lașitatea, orgoliul, zgîrcenia, mînia, invidia îi sînt necunoscute. Singurul său viciu pare să fie geniul.
El ar fi putut să-și semneze pînzele, așa cum El Greco a semnat tabloul *Sfîntul Mauriciu*, pe un pergament pe care-l mușcă șarpele geloziei. Velázquez semna fără vipere, și de altfel foarte rar. E de mirare că nimeni nu i-a continuat în mod

direct opera. Era și foarte greu. El nu avea de altfel nici timpul, nici posibilitatea să formeze elevi, discipoli. Atunci cînd se spune „școala lui Velázquez", putem întreba despre care școală este vorba: despre administrație?
După cum nici Pareja, tot așa nici Juan de Alfaro și Nicolas de Villacis nu pot fi considerați ca discipoli ai sevillanului. Alfaro este celebru prin amintirile pe care le-a lăsat despre Maestru (și pe care Palomino le-a escamotat) și un portret pe care i l-a făcut lui Calderón de la Barca. Villacis este un onest decorator de biserici; Manuel de Agüero, citat uneori, a fost elevul lui Mazo. Napolitanul Luca Giordano, rivalul lui Coello și pe care spaniolii îl numesc Jordan, a suferit în mod indiscutabil influența Maestrului, pe care l-a pastișat puțin. Dacă este posibil ca Velázquez să fie pastișat este însă imposibil ca el să fie imitat. Există Cranach falși, Bassano falși, Tițian falși, Rubens fași, Rembrandt falși, Watteau falși, Boucher falși, zeci de mii de Corot; Van Meegeren a putut crea falși Vermeer; nimeni nu s-a încumetat să-l fabrice pe Velázquez.
Giordano a fost mai ales un decorator de o inimaginabilă rapiditate în execuție. Venit la Madrid în 1692 el nu l-a cunoscut pe Maestru. Cît despre Antonio Pereda (1608—1678) el a fost mai ales discipol al mediocrului Pedro de las Cuevas din Valladolid.
Prima reapariție velazqueziană a avut loc în Anglia în secolul al XVIII-lea. Reynolds, Gainsborough, mai tîrziu Lawrence datorează cel puțin tot atît lui Velázquez cît și lui Van Dyck. Ei sînt discipoli ai sîngelui rece andaluz, preocupați de cercetarea științifică asupra introspecției interioare a ființei. În timp ce ei pictează, Daniel Defoe, acest fost funcționar vamal, aruncat în închisoare din cauza unui pamflet, citește cu atenție pe Părintele Gracián și-l inventează pe Robinson. Apoi vine perioada cenușie a lui Goya. El de asemenea face să izbucnească tumultul interior al pasiunilor personajelor sale. Inocențiu X a putut

spune: „E prea adevărat...“ Carol al IV-lea și Maria-Luiza ar fi putut exclama contemplîndu-se: „E prea oribil!“ Căci Goya, ca și Velázquez, a pictat *Familia*. Este un tablou de ființe hidoase, josnice, de fantoșe viclene și imbecile. Goya a folosit supliciul strangulării prin torsiune. Simți că sub nemilosul pumn al pictorului se zbat cele mai îngrozitoare vicii. Execuția velazqueziană are răceala cuțitului ghilotinei: acest monarh în armură este un cap prezentat pe o tavă în forma bărbii lui Quijote. Ce diferență între această efigie și cea a lui Rubens care ne înfățișează un Filip al IV-lea caricatural! Velázquez este acela care i-a conferit regelui propria sa noblețe.
La Bordeaux, Goya afirma: „*Am avut trei maeștri: Natura, Velázquez și Rembrandt*“.
Edouard Manet, în 1868, îl pictează pe Zola. În colțul tabloului, la dreapta, se vede o gravură a japonezului Utamaro și, sub o schiță a *Olympiei*, o reproducere după *Borrachos*. La Nadar, în sfîrșit, Claude Monet pictează *Impresie, răsărit de soare:* impresionismul a intrat în istorie. Împărăteasa Eugenia, deși andaluză, nu înțelege, se indignează. Dar aceasta este a treia reînviere velazqueziană. Să așteptăm pe a patra.

În epoca (1788) în care Goya îl înfățișează pe Carol al III-lea ca vînător, în aceeași poziție și în același loc din Prado ca și micul prinț Baltasar-Carlos, șapte oameni ies în tăcere din biserica Sfîntului Ioan Botezătorul, unde e mormîntul Maestrului. Noaptea e adîncă. Trei din personaje, cele care deschid cortegiul și cel care-l închide, sînt purtători de lanterne care proiectează umbre fantastice pe casele din strada Santiago. Prin strada Sfîntul Filip-Neri, cortegiul se îndreaptă spre Plaza Mayor pe care o traversează, luptînd cu greu împotriva vîntului *sierrei*. Un tricorn e luat de vînt, precum și unul dintre acele mari bicornuri negre pe care Goya și Daumier le așază pe capul cîtorva ecleziaști caricaturizați. Preotul

își ridică bicornul și-și reia locul în centrul micului grup: de sub o pelerină mare pe care vîntul o flutură, strălucește un mîner de spadă. În colțul pieții Santa Cruz, răsună vocea răgușită a paznicului de noapte: „Este miezul nopții. Dormiți în pace".

În depărtare, pe Calle Mayor și pe strada Mîntuitorului, alți *serenos* îi răspund. Cei șapte oameni își continuă drumul în tăcere, o iau la dreapta și ajung pe strada Concepción unde Velázquez, la începutul șederii sale la Madrid, a avut desigur un atelier. La răspîntie, tricornurile care deschid și închid cortegiul își ridică lanternele, iar bicornul strigă în noapte cu o voce puternică:

„Omule care săvîrșești un păcat de moarte, poți muri pe loc! Această noapte va fi pentru tine o noapte de iad!"

Și toți șapte împreună repetă de patru ori:

„Omule posedat de diavol, gîndește-te la mîntuirea ta!"

Mormîntul lui Diego Velázquez era într-adevăr sediul Sfintei Congregații a Păcatului de Moarte, ai cărei membri făcuseră jurămînt să parcurgă în fiecare noapte străzile rău famate ale capitalei, în tovărășia unui preot, pentru a reaminti păcătoșilor că aveau un suflet.

Joseph Bonaparte sau Murat, cumnatul său? Napoleon l-a ales pe Joseph, care cu forța deveni rege al Spaniei. Era un om pașnic, iubitor de liniște, și se trezi aruncat într-o aventură îngrozitoare. Era poreclit *Pepe Botella*, „Jojo clondir", cu toate că nu bea mai mult (și chiar mult mai puțin) decît unii dintre cei care-l calomniau; sau *el rey plazuelas*. Joseph își pusese în gînd să transforme Madridul într-un oraș modern, aerat, cu piețe largi, cu artere mari. Pierdea din pitoresc. Esteticul și igiena aveau numai de cîștigat, deci nu putem să vedem în aceasta o idee de bețivan. Joseph a pus așadar să se construiască în fața palatului re-

gal faimoasa piață a Orientului și străzile învecinate, așa cum sînt astăzi.
Cu această ocazie vechea biserică a Sfîntului Ioan Botezătorul dispăru sub tîrnăcopul celor ce demolau. Fără îndoială că nimeni nu și-a amintit că acolo odihneau Diego Velázquez și Juana. Nici un document, nici o tradiție scrisă sau verbală nu îngăduie să presupunem că rămășițele *Pictorului pictorilor* au fost transportate, ca și actul său de deces, în biserica Santiago din apropiere. În 1864, la cererea fraților Madrazo, au fost făcute cercetări în piața Ramales, pe locul bisericii Sfîntul Ioan Botezătorul. Ele au fost infructuoase.
În timpul războiului civil, artileria republicanilor a fost plasată în piața Ramales. Tunurile trăgeau pe deasupra palatului regal asupra pozițiilor naționaliste de pe malul drept al rîului Manzanares. În 1939 municipalitatea a decis să fie reparată piața Ramales. Academia din San Fernando sugeră atunci ideea de a se profita de excavațiile făcute de artilerie și, înainte de a le umple, să se mai caute cenușa autorului *Lăncilor*. Timp de trei ani, pînă în 1941, au fost efectuate săpături sub conducerea lui Felipe Trigo. Nu s-a găsit nimic.

În mijlocul micuței piețe Ramales, pe vremuri, se putea vedea înălțîndu-se un brad subțirel a cărui umbră albăstruie tremura pe vegetația luxuriantă a unei movile cu iarbă. La începutul acestui an, bradul a fost smuls de una din acele tornade violente care nu sînt rare la Madrid.
În locul unde se găsea masa din altarul bisericii Sfîntul Ioan Botezătorul a fost așezată la nivelul ierbii o dală de granit pe care a fost gravată crucea de Santiago și

DIEGO VELÁZQUEZ
1599—1660

Nici o floare. Nici o umbră. În jurul colinei, o sîrmă de fier. Între bătrînele case cu balcon cu grile, locul este aproape întotdeauna pustiu, necunoscut

ghizilor turistici motorizați. Nu este un loc de pelerinaj.

În fața acestei dale, care va fi înlocuită, mi se spune, de un obelisc[1], mă duce gîndul la epitaful:

ACESTA ESTE RAFAEL...

Care ar putea fi oare epitaful lui Velázquez? La Sevilla a fost gravat: *Pictorului adevărului*. El este, fără îndoială, artistul care s-a apropiat cel mai mult de adevăr, și nu de adevărurile succesive ale artei. Nimeni nu a pictat ceva mai frumos ca *Venus*, mai misterios ca *Meninele*, mai nobil ca *Lăncile*, mai fascinant decît *Calabacillas*, mai uman ca *Esop*, mai real ca *Torcătoarele*; și nu există pe lume un prințișor mai fermecător ca Baltasar-Carlos. Velázquez aparține cohortei celor care sfidează neantul, care fac chiar să dea înapoi neantul. Eugène Delacroix scria: „*În ultimul timp, oamenii au fost posedați de nu știu ce dorință de a-și smulge ei înșiși ceea ce natura le dăduse în plus față de animale*". Dacă furierul ar reveni astăzi pe pămînt, ar spune că unii „artiști" s-au plasat mult sub nivelul animalelor, ceea ce le-a conferit glorie și avere. Din rangul său de bărbier sevillanul s-a ridicat la răscruce de epoci contradictorii, în secolul în care microscopul și telescopul revoluționau universul, în care imensa aventură creștină lua forme neprevăzute și nu mai puțin revoluționare: „Domnul Vincent", și el, a murit în 1660.

Dacă am avea pretenția să-l clasăm pe autorul *Făurăriei* și pe cel al *Doamnei cu evantaiul* după normele caracterologiei moderne, oare în ce categorie l-am încadra? Printre nervoși, sentimentali, pasionați, sanguini, agresivi sau flegmatici? Este evident că Maestrul este un emotiv, activ — adică

[1] Pe movilă, în decembrie 1960, au fost construite în cele din urmă trepte și un soclu cu scuturi baroce, iar deasupra se ridică o coloană în vîrful căreia a fost cimentată o cruce de Santiago de fier. Fără a vrea să rănesc vreo sensibilitate, constat că inspirația arhitecților madrileni este de obicei mai fericită (n.a.).

stimulat de obstacol — și „secundar": la el nu numai senzațiile exercită o impresie durabilă, dar chiar *rezonanța* senzației crează viitorul. Emotivitatea originală a pictorului este totuși dominată în execuție de un sînge rece diriguitor. Velázquez este un nervos, ca și Berlioz, un pasionat ca și Descartes și un flegmatic ca și Kant; căci la el pasiunea nu este numai o emoție prelungită, dar și o emoție dirijată, măsurată, echilibrată: această pasiune nu fabrică monștri, tumori, cancere ale inteligenței și ale inimii. Dacă uităm că cuvîntul grecesc *techné* înseamnă la origine știință, tehnică și artă, ne este greu să-l definim pe sevillan: el este tehnicianul clasic. Desigur, el a fost obligat să ne înfățișeze personaje nu așa cum erau, ci așa cum ar fi trebuit să fie. El a îndeplinit această sarcină de moralist, făcîndu-și din aceasta o onoare. Filip al IV-lea al lui Rubens este shakespearian; cei ai eroului nostru sînt mai aproape de Corneille decît de Lope. În toate împrejurările, el se adresează sentimentelor celor mai bărbătești, disciplinelor spirituale celor mai nobile și mai logice. La el, tot ce ar putea provoca o emoție vulgară este absent. El aparține de asemenea — și cu ce măreție! — secolului său. Pe un alt plan, este imposibil să-l comparăm pe Velázquez cu Tițian, copleșit de onoruri de Carol Quintul și de Alfonso de Ferrara; sau cu Le Brun, cu Mignard, așezați în fruntea unor fabrici de tablouri, bronzuri, gravuri și tapițerii pentru gloria Regelui pămîntului, care plătea bine[1]. Velázquez nu a condus niciodată vreo uzină. Există un stil Ludovic al XIV-lea, stil Ludovic al XV-lea. Nu există un stil Filip al IV-lea. Există un Ve-

[1] Trebuie să recunoaștem că, printre pictorii francezi ai secolului al XVIII-lea, portretiști ca Claude Lafebre, Chalette Nanteuil, Jacques Blanchard, Sébastien Baurdon, peisagiști ca Jacques Fouquère, Laurent de la Hyre, Gabriel Pérelle, Francisque Millet sînt departe de a avea locul pe care-l merită. O revizie completă a valorilor secolului i-ar plasa la locul cuvenit față de Vouet, Le Brun, Houasse și chiar față de anumite opere ale lui Poussin, care este la modă (n.a.).

lázquez, așa cum există un Cervantes, un Descartes, un Pascal, un Molière, un Leibniz, un Newton, un Galileo și elevul său Torricelli. Miguel de Unamuno este acela care scrie: „*...Cu cît un om aparține mai mult țării și epocii sale, cu atît el va aparține tuturor țărilor și tuturor epocilor*". Aceste cuvinte sînt adevărate numai dacă omul despre care este vorba aparține unui popor sau unui secol civilizat. Legile spiritului n-au nici o forță în vid.

De altfel, adevărații eroi ai spiritului nu aparțin unei epoci: epoca este aceea care le aparține. Ei acționează asupra ei, chiar dacă acest lucru nu se vede și mai ales cînd nu se vede. Puterea lor este enormă, căci ei modelează viitorul prin spectacolul spiritual pe care-l lasă despre epoca lor, ai cărei reformatori sînt într-adevăr. Un istoric care uită să fie artist se *supune* Istoriei. El prevede în trecut, pe care deseori îl desfigurează. Artistul modifică și trecutul: dacă Velázquez, Goya, Renoir n-ar fi existat, atunci nici Quentin Metzys, nici da Vinci, nici Rafael, nici Dürer n-ar fi avut pentru noi aceeași semnificație, căci ne-ar lipsi elemente de măsură, de comparație, de apreciere. Fiecare operă de artă dă un nou sens celor care au precedat-o.

Îl căutăm pe Velázquez în mijlocul secolului al XVII-lea, atunci cînd el se găsea de asemenea, în timpul vieții sale, în mijlocul secolului al XIX-lea și poate chiar în secolul al XXI-lea. Cum se explică acest lucru? Vă voi spune. Velázquez nu este un simplu ilustrator, un simplu martor al epocii sale; ca și Cervantes, Molière, Balzac, el îi este rival. La el nu este vorba numai de imitație sau recreare, ci de un fenomen mult mai minunat. Asemenea tuturor marilor muncitori, el este dotat cu o putere creatoare autonomă, în trecut, prezent și viitor: după acest lucru poți recunoaște geniul.

„Ce mult trebuie să observați!" i se spunea lui Balzac care răspundea: „N-am timp!" Nici Balzac, nici Velázquez nu au nevoie să observe timp

îndelungat. Pictorul arunca o privire de control asupra obiectelor înconjurătoare, dar lumea pe care o construia se găsea în el. Dacă revelația era exterioară, confruntarea și creația erau interioare. Fără Velázquez multe personaje, deși istorice, ar fi pentru noi nu numai necunoscute, dar chiar de nerecunoscut. De aceea, în fața mormîntului gol, mi se pare că văd aceste cuvinte gravate în granit:

CELUI CARE A ÎNVINS VIAȚA

Madrid, Paris, Las Murtas,
aprilie-iulie 1960

SFÎRȘIT

NOTA DESPRE „VELÁZQUEZ ȘI FENOMENUL VELAZQUEZIAN"

Această lucrare ar fi incompletă dacă nu am face aici un scurt comentariu asupra Expoziției internaționale intitulată *Velázquez și fenomenul velazquezian*, care a fost inaugurată la Madrid, sîmbătă 10 decembrie 1960 de generalul Franco, șeful statului spaniol. Cincisprezece națiuni au scos din muzeele, din bisericile, din palatele și din bibliotecile lor, tablouri, tapiserii, arme, manuscrise și cărți. Ele au fost expuse în micul palat pe care madrilenii îl numesc și astăzi Casón[1] și pe care flăcările, care au distrus palatul Buen Retiro în 1734, l-au cruțat. Casón, foarte aproape de Prado, a fost oarecum o anticameră a acestuia: faimosul muzeu păstrase cele cincizeci de pînze ale lui Velázquez care constituie bogăția sa cea mai fabuloasă.

Fenomenul velazquezian al expoziției începea cu El Greco și cu superbul portret pe care acesta l-a făcut, după cum se crede, fiului său Jorge-Manuel. Pînza i-a aparținut lui Louis-Philippe, apoi casei de Montpensier. În 1897, infanta Maria Luisa l-a dăruit Muzeului de Bele Arte din Sevilla. Puțin mai departe este expus tabloul: *Odăjdiile Sfîntului Ildefonso*, pictat „în maniera" lui El Greco, exemplu unic în întreaga operă velazqueziană. Tot în maniera lui El Greco sînt, foarte probabil, două curioase statuete policrome reprezentînd o

[1] Veche casă seniorială (n.a.).

femeie și un bărbat nud; ele aparțin colecției contesei de las Infantas.
Velázquez este exact contrariul unui „tenebrist". El este departe de a-i datora lui Caravaggio atîta cît îi datorează Zurbarán și Ribera; dar pe bună dreptate s-a expus *Salomeea și capul Sfîntului Ioan Botezătorul* de Merici, trimis de palatul regal din Madrid. Ochiul drept al Sfîntului, deschis spre noaptea morții, este extraordinar.
În expoziție figurează și cei doi maeștri ai lui Velázquez: Herrera (1576—1656) și Pacheco (1564—1654). Herrera cel Bătrîn este reprezentat perfect de *Sfîntul Bonaventura primind rasa franciscană*, a cărui asprime te izbește ca o lovitură de pumn, *Sfîntul Andrei*, *Sfîntul Côme*, *Sfîntul Pierre-Sebaste* și *Discipolii din Emmaus*. Ar fi multe de spus despre influența exercitată de Herrera, nu numai asupra lui Velázquez, dar mai ales asupra lui Goya. Este mai bine să nu spunem nimic despre operele expuse ale lui Pacheco: *Christul*, *Immaculada Concepción* etc.; sîntem, vai! în piața San Sulpicio.
Iată acum doi îndatorați lui Velázquez: Alonso Cano și Murillo. *Cristos în limb* al lui Cano (1617—1667), împrumutat de Muzeul din Los Angeles, este o compoziție superbă. Nudul *Evei* constituie împreună cu *Venus la oglindă* și cu *Maja* lui Goya unul dintre cele mai frumoase nuduri ale picturii spaniole, care numără foarte puține, din păcate. *Sfîntul Francisc Borgia*, împrumutat de Muzeul din Sevilla, nu este mai puțin frumos. Alături, *Canonicul Miranda* de Murillo, tablou cedat de casa de Alba, pare fad.
Locul rezervat lui Juan Bautista del Mazo este foarte mare. Viena, Amsterdam, Londra, Düsseldorf și colecțiile spaniole expun douăzeci de pînze ale credinciosului Juan Bautista, care n-a cunoscut niciodată o asemenea glorie. *Familia pictorului* e la loc de onoare; ea împodobește atelierul bătrînului Alcazar pe care organizatorii l-au reconstituit cu destul succes și, poate, cu un conformism excesiv.

Cei care au pus în scenă Casón au avut mai întîi fericita idee de a pune față-n față două copii din epocă după *Francisco Quevedo* pictat de Maestru în 1632. Cei doi Quevedo par a se sfida reciproc, și autorul lui *Don Dinero*, seamănă cu unul dintre acei „combatanți ai Siamului", pești irascibili care se umflă și mor de necaz privindu-și imaginea într-o oglindă.

Uneori istoria, mai mult decît arta, domină expoziția. Iată magnifica tapiserie înfățișînd întrevederea dintre Ludovic al XIV-lea și Maria Tereza, tapiserie împrumutată de ambasadorul nostru, domnul Roland de Margerie, umanist și hispanist. Iată armura de luptă a lui Olivares (ea nu i-a folosit, de altfel, decît pentru a-i poza lui Velázquez), sabia lui Filip al IV-lea și uimitoarea archebuză bătută cu rubine aparținînd lui Baltasar-Carlos.

Printre documentele expuse, citățm cinci manuscrise autografe ale Maestrului:

O adresă ordonînd administrației să plătească salariul pe optsprezece luni datorat unor funcționari decedați și să verse banii văduvelor lor; 23 septembrie 1655.

Decont privind lucrările executate la Casa Tezaurului; 25 septembrie 1655.

O cerere de o mie de reali adresată contelui de Montalbán pentru întreținerea locuinței lui Filip al IV-lea la Galapagar, Guadarrama, Valsain și San Lorenzo; 18 octombrie 1655.

Certificat de angajare a muncitorilor folosiți la Casa Tezaurului și la tapiseriile reginei; 29 februarie 1656.

Notă reclamînd un catîr suplimentar pentru a transporta paturile măturătorilor Miguel Sallas și Pedro Peñaredonda, care se deplasează pentru festivitățile de la Fontarabia; 1660.

Aviz pentru plata celor cinci sute patruzeci și șase de reali datorați lui Martin Cesaro, dulgher

al administrației, pentru cheltuieli necesitate de festivitățile de la Fontarabia; 3 iulie 1660.
Aviz — despre care am mai vorbit — de plată a băieților de la bucătărie și a curierilor care se deplasează la Fontarabia; 5 iulie 1660.
Două scrisori împrumutate de marchizul de Valdeterrazo merită atenția noastră. Una este scrisă de Lope de Vega, datată 12 octombrie 1613, cealaltă de Spinola, datată 13 iunie 1628, despre războaiele din Flandra. Biblioteca Națională din Madrid de asemenea a cedat un manuscris monumental: toată corespondența lui Filip al IV-lea și a Mariei de Agreda, din 1643 pînă în 1665, recopiată de părintele Carlos de Cañizares. Un tezaur pentru un istoric!
Iată prodigioasa figură a lui Filip al IV-lea executată de Rubens și pe papa Inocențiu al X-lea. Această ultimă pînză, provenită din Colecția Wellington, nu este o copie, așa cum s-a spus, ci o frumoasă schiță retușată de Maestru, după celebrul tablou de care Galeria Doria din Roma nu a voit să se despartă. De ce oare?
Franța a împrumutat expoziției tot ce avea o legătură directă cu Maestrul. Muzeul Luvru expune pe infantele *Maria Tereza* și *Marguerita*, *O doamnă necunoscută* pe care doamna de Rochambeau a lăsat-o prin testament muzeului și care a fost atribuită lui Carreño de Miranda; Muzeul din Rouen a trimis nemuritorul *Geograf*, Muzeul din Orléans pe *Sfîntul Thomas*, Muzeul Goya din Castres un *Filip al IV-lea*, Muzeul din Grenoble un *Giuvaergiu* și Muzeul din Bordeaux pe *Pedro de Moya pictat de el însuși*. *Giuvaergiul* a fost atribuit lui Herrera cel Bătrîn, apoi lui Velázquez care nu are nevoie de el: împărtășesc întru totul, în această privință, îndoielile lui Pantorba.
Filip al IV-lea în costum de vînătoare din Castres este o copie din epocă (executată fără îndoială de Mazo și retușată de Maestru) al aceluiași portret care se găsește la Prado. Citesc în catalogul expoziției: „...*Este verosimil faptul că această pînză se identifică cu tabloul inventariat la bătrînul Al-*

cazar madrilean în 1686 și în 1700, care a dispărut în timpul ocupației franceze, la francesada." Această redactare pare a dovedi că jafurile și violențele trupelor napoleoniene nu au fost încă uitate în Spania. Napoleon ar fi realizat Europa dacă ar fi înțeles această nobilă țară.

Operele „velazqueziene" ale lui Luis Tristán, Lanchares, Pedro de Moya, Nicolas de Villacis, Juan de Alfaro, Pareja, cel care pisa culorile, Puga sau Palacios, sînt calitativ foarte inegale. Trebuie să mărturisim că la Casón, alături de Velázquez, merită să stea numai El Greco, Rubens, Herrera, Zurbarán și Cano.
Vînzătorul de apă, *Venus la oglindă*, *Christos în casa Martei* au venit din Anglia; Sao Paolo a împrumutat *Contele-duce de Olivares*, Berlin *Ducesa de Olivares*, München *Velázquez-autoportret*, Modena *Francisco de Este*, Roma *Portretul unui bărbat*, Lisabona *Mariana de Austria*, și Fabiola, regina Belgiei, *Portarul Ochoa*.
Oare mai este necesar să spunem că „senzația" expoziției este *Venus la oglindă?* Venind din Londra, ea a traversat Franța sub constanta supraveghere a poliției și a celui mai înalt conservator de muzeu din lume, domnul Cecil Gould: 1,99 m. E mai degrabă un soldat de gardă, decît un conservator de muzeu și încă ce soldat de gardă!
Pînzele expuse de Marea Britanie au fost asigurate pentru suma de 1.125.000 lire sterline, iar *Venus*, separat, pentru 500.000 de lire sterline. Unii experți îmi spun că ea valorează îndoitul acestei sume și că este, de departe, „pînza cea mai scumpă care a ieșit vreodată din Anglia". Este suficient s-o privești, ca să-ți dai seama că nu are preț.
Reproducerile ne dau, în general, o impresie cu totul falsă despre ea. Ceea ce impresionează în primul rînd este grația trupului întins, care are ceva fascinant. Arătînd superbul spate al lui Her-

mafrodit de la Villa Borghese, Venus apare ca și cum ar fi suspendată pe o mătase de un albastru gri moarat, culoare ce pare necunoscută celorlalți pictori. Împrumutînd de la dans una din expresiile lui, putem spune că este o dansatoare orizontală care execută figura „du ballon"[1]. Velázquez a înfățișat întreaga ondulație a acestui corp gol. Nu este o femeie, este eternul instantaneu al voluptății. Grație amabilității organizatorilor, am putut s-o examinez de foarte aproape. Sînt convins, mai mult ca niciodată, că un examen serios științific al pînzei ar duce la surprize. Niște dîre lungi și șterse, vizibile dacă privești tabloul dintr-o parte, brăzdează spatele paradisiac al Damianei: sînt urmele satîrului nebunei din 1914, care voia ca femeile să fie deputate. Poate că prin spatele sfîrtecat al Damianei, ea viza portofoliul ministerial al Artelor.

Regretăm că misterioasa *Doamna cu evantaiul* nu a fost împrumutat de Colecția Wallace. Totuși ea este acolo, pictată de Mazo și acoperită cu un geam. Această replică este mult superioară tuturor lucrărilor lui Mazo, începînd din 1661, și aici trebuie văzută mîna Maestrului.

Este normal ca operele lui Velázquez care figurează în muzeele și colecțiile particulare spaniole să fie reunite la Casón. Putem astfel admira *Tunica lui Iosif* de la Escorial, *Sfîntul Paul* de la Muzeul din Barcelona, *Tentația Sfîntului Thomas de Aquino* (catedrala din Orihuela), *Odăjdiile Sfîntului Ildefonso*, *D. Cristobal Suarez de Ribera*, (Sevilla) și extraordinara *Elisabeta de Bourbon* care aparține contesei de Aquilar. Unele pînze din colecțiile particulare sînt expuse aici publicului pentru prima oară. Oare cînd le vom mai revedea? Fără îndoială, niciodată.

Să profităm acum. Să privim încă pe *Quevedo*, pe *Francisco de Este*, *Inocențiu al X-lea*, *Maria Tereza*, *Elisabeta de Bourbon*, *Leonor de Mello*, *Fi-*

[1] Figură de balet; presupune o calitate fizică a dansatorului de a executa cu ușurință sărituri, de a-și frîna căderea și a se înălța mai sus la o a doua săritură (n.t.).

lip al IV-lea și pe *Contele-duce de Olivares*, împrumutat de Metropolitan Museum din New York. Am vrea să descoperim secretul Maestrului. Înțelegem numai că el pictează cu materiale eterne: patru sau cinci sentimente. El are un fel de a emoționa care atinge de la prima privire ceea ce avea mai profund și mai nobil în noi înșine. Aceasta nu înseamnă că urîțenia, lașitatea sînt inexistente pentru el: însă sub penelul lui ele devin misterios de umane.

El Greco este remarcabil prin felul în care exteriorizează pasiunile și Velázquez prin arta de a ne face să le ghicim. Din Filip al IV-lea el a făcut un rege aproape cornelian, din Olivares un *valido* shakespearian, din Elisabeta de Bourbon și Maria Tereza, niște prințese raciniene. În *Făurăria* el ajunge pînă la Molière. *Venus* este *Tartuffe* al său. Nu cunosc vreun artist mai generos ca el. Are grijă să nu înfățișeze niciodată la personajele sale — prinți, soldați, bufoni, muncitoare — ceea ce i-ar putea pierde, așa cum face La Bruyère; el înfățișează, ca și La Rochefoucauld, ceea ce poate să-i salveze.

Spuneam că n-a existat un stil Filip al IV-lea. În expoziție faptul acesta ne frapează. Nici regele nici ai săi *validos* nu s-au gîndit să unifice, să pună ordine, să organizeze artele, așa cum au făcut Ludovic al XIV-lea și Colbert: această dispoziție de spirit este foarte semnificativă. Ni-l imaginăm pe Velázquez investit cu puterea de care dispunea Le Brun: avînd la ordinele sale pictori, sculptori, arhitecți, ornamentiști. Secolul lui Velázquez! Ce vis...

Expoziția de la Retiro nu a fost numai o expoziție senzațională; ea a permis spectatorului atent să descopere diferite aspecte ale operei Maestrului purtîndu-i privirea dincolo de limitele între care unii voiau să i-o mențină.

Un examen superficial ne dă despre arta sevillanului o imagine falsă ca și cum ar fi obținută în trecut cu ajutorul unui teleobiectiv: personajele și procedeele sînt îngroșate, dar confuze. Astfel

s-a putut repeta că pictura velazqueziană era de o virtuozitate conformistă și că ea nu oferea nici o surpriză; astfel prăpăstiile diferite care despart pe *Filip al IV-lea* de *Menine*, *Christul* de *Făurăria*, *Baltasar-Carlos* de hidrocefalul de Vallecas, s-ar găsi în aparență astupate. Această expoziție l-a făcut pe vizitator să reflecteze, nu numai pentru că în fața lui Venus a zărit copia de bronz a lui Hermafrodit care este la Luvru, sau *Limburile* lui Cano, ci pentru că în spiritul său sînt degajate, revelate, marile planuri ale existenței și operei lui Velázquez. O parte a vălului care ascundea omul s-a ridicat. Și mulți, fără îndoială, au recunoscut că sub aparenta impasibilitate velazqueziană se ascunde mesajul unei mari pasiuni stăpînite.

Un gest care capătă astăzi un sens impresionant este faptul că alături de Madrid, atîtea orașe: Roma, Florența, Modena și Milano, Londra și Dublin, Amsterdam, München, Berlin, Lisabona, Oslo, Copenhaga, Stockholm, New York și Boston, Sao Paolo, Sevilla, Valladolid, Salamanca, Barcelona, Valencia și Toledo, Rouen, Grenoble, Bordeaux, Castres, Orléans și Paris au binevoit să colaboreze pentru a ne restitui o anumită atmosferă, *o viață* velazqueziană.

Un asemenea omagiu se datora de multă vreme acestui Maestru al Gloriei.

SAINT-PAULIEN

Madrid, 24 decembrie 1960

N.B. O bibliografie velazqueziană, sumară chiar, ar cuprinde titlurile mai multor sute de lucrări: cărți, manuscrise, studii , diverse articole etc. Acolo unde era cazul, m-am mărginit să dau referințele principale, și să semnalez sursele esențiale care îngăduie un control rapid și serios. Saint-Paulien.

SUMAR

CARTEA ÎNTÎI

DE LA PACHECO LA RUBENS

I. Sevilla. Socrul inchizitor 8
II. Madrid. Olivares, Góngora și cele două portrete 21
III. Velázquez îi expulzează pe mauri și ia loc în rîndul bărbierilor 32
IV. Între rege și bufoni..... 46

CARTEA A II-A

PICTÎND ÎN VID

I. Rubens și Italia 62
II. Velázquez alguazil, Alonso Cano și Molière 80
III. Christ și mănăstirea San-Plácido..... 93
IV. Semnificația cetății Breda. Misterul Quevedo. Marie, ducesă de Chevreuse..... 112

CARTEA A III-A

DRUMUL SPRE SANTIAGO

I. Micul prinț, oracolul portativ și cele cinci chei negre 128
II. Surîsul gloriei 149

III. *Doamna cu evantaiul* şi *Venus la oglindă*.... 167
IV. Marele furier găzduieşte curtea într-un cub. .. 185
V. Un botez şi un atelier..... 200

CARTEA A IV-A

LINŢOLIUL DE SANTIAGO

I. „Pentru ca solicitantul să nu mai fie desconsiderat...“ 208
II. Insula fazanilor. Ultima călătorie..... 216
III. Caza Tezaurului 225
IV. Mormîntul lui Diego Velázquez..... 236

Notă despre *Velázquez şi fenomenul velazquezian* *251*

Lei 7,50

Biblioteca de artă

Biografii. Memorii. Eseuri

velázquez şi timpul lui

Velázquez este, fără îndoială, artistul care s-a apropiat cel mai mult de adevăr... Nimeni nu a pictat ceva mai frumos ca *Venus*, mai misterios ca *Meninele*, mai nobil ca *Lăncile*, mai fascinant decît *Calabacillas*, mai uman ca *Esop*, mai real ca *Torcătoarele*...

Saint-Paulien